Academia de Ştiinţe Sociale şi
Politice a Republicii Socialiste
România
Institutul de filozofie

AESTHETICS

EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE
ROMÂNIA R 79717, Bucureşti, Calea

Academia de Ştiinţe Sociale şi Politice a
Republicii Socialiste România
Institutul de filozofie

ESTETICA

AUTORII:

GHEORGHE ACHITEI
MARCEL BREAZU LUCIAN
DRAGOMIRESCU DAN
GRIGORESCU ION I ANO SI
SILVIAN IOSIFESCU
GHEORGHE LITTERA VICTOR
ERNEST MASEK DUMITRU
MATEI VASILE MORAR NINA
NICOLAEVA ANCA
OROVEANU 1 ION PASCADII

CEZAR RADU
GHEORGHE SĂRMĂSAN
GRIGORE SMEU
GHEORGHE STROIA
ION TOBOSARU

I

EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
Bucureşti, 1983

Capitolele lucrării
au fost scrise după cum urmează:

Partea I

1- ION IANOSI
2- CEZAR RADU
3- VICTOR ERNEST MASEK
4- NINA NICOLAEVA
5- GRIGORE SMEU, VASILE MORAR

*Partea a Iha Partea a /*w*

f-4-DUMITRU MATEI

1,3-MARCEL BREAZU
2-NINA NICOLAEVA
4-GHEORGHE STROIA

Partea a IV-a

f-6-GRIGORE SMEU 7-VICTOR ERNEST MAȘEK

*Partea a \-o Partea a VI Partea a VI^*

1- 5 |Ion pa scapi |

f-4-VICTOR ERNEST MAȘEK

î, 5-ION IANOSI
2- 4-GHEORGHE STROIA
T-SILVIAN IOSIFESCU
2- DAN GRIGORESCU
3- GHEORGHE SĂRMĂSAN
4- LUCIAN DRAGOMIRESCU
5- ION TOBOȘARU

Partea a IX-

6- GHEORGHE LITTERA
7- CEZAR RADU
8- ANCA OROVEANU

Cuprins

Prefaţă *11 L Statutul esteticii /*

Partea I

PREMISE TEORETICE

Metodologii, obiecte 14 Opţiuni ştiinţifice şi filozofice 15 Marxismul şi estetica 17 Metode şi metodologii 19 Prezenţe româneşti 20

2, Privire istorică asupra evoluţiei problematicii esteticii 22

Constituirea cîmpului tematic al esteticii în antichitate 22 Continuitate şi discontinuitate în istoria obiectului şi problematicii cugetării estetice 24
Marile sisteme filozofico-estetice germane şi contextul epocii; orientări ulterioare 27
Direcţii tematice şi accente metodologice în estetica veacului nostru 32

3. Metodele modeme în cercetarea estetică 36

Apelul la psihologie 37 Perspectiva sociologică 38 Analiza structurală 40 Abordarea stilistică 42 Studiul semiotic 44 Teoria informaţională 45

4. Limbajul categorial al esteticii 49

Sub semnul unei noi relaţii filozofie-estetică 49
Nucleul categorial al limbajului esteticii. Tipuri de corelare 52
Determinarea conceptuală a artei 57

Cuprins

Prefaţă *11*

Partea I

PREMISE TEORETICE

L Statutul esteticii
Metodologii, obiecte 14 Opţiuni ştiinţifice şi filozofice 15 Marxismul şi estetica 17 Metode şi metodologii 19 Prezenţe româneşti 20

2. Privire istorică asupm evoluţiei problematicii esteticii 22
Constituirea cîmpului tematic al esteticii în antichitate 22
Continuitate şi discontinuitate în istoria obiectului şi problematicii cugetării estetice 24
Marile sisteme fiiozofico-estetice germane şi contextul epocii; orientări ulterioare 27
Direcţii tematice şi accente metodologice în estetica veacului nostru 32

Metodele moderne in cercetarea estetică 36
Apelul la psihologie 37 Perspectiva sociologică 38 Analiza structurală 40 Abordarea stilistică 42 Studiul semiotic 44 Teoria informaţională 45

4. Limbajul categorial al esteticii 49
Sub semnul unei noi relaţii filozofie-estetică 49
Nucleul categorial a! limbajului esteticii. Tipuri de corelare 52
Determinarea conceptuală a artei 57

5. Contribuţii româneşti la dezvoltarea esteticii 61

Premise. De la estetica implicită la estetica explicită 61
Estetica între critică şi filozofie 63 Emanciparea esteticii sistematice în deceniile doi—patru ale secolului XX 72
Direcţii şi perspective în gîndirea estetică actuală 80

Partea a II-a
ORIGINILE ARTEI

1. De la simţul natural la simţul untati 84,

2. Factorii umani implicaţi în complexul genetic al artei 93

3. Caracterele artei preistorice 98

4. Semnificaţiile artei preistorice (ipoteze interpretative) 102

Partea a III-a
VALOARE SI CUNOAŞTERE IN ARTĂ

1. Natura valorii şi a idealului artistic 108 2 Judecata estetică de valoare 115

3. Cunoaşterea artistică — obiectul şi modalitatea ei specifică 120

Obiectul cunoaşterii artistice 122
Modalitatea cunoaşterii artistice 126

4. Adevărul artistic 131

Disocieri 131
Adevărul vieţii — adevărul esenţei 133
Specificul adevărului în artă 135

Partea a IV-a
CREAŢIA ARTISTICĂ

1. Natura proceselor creatoare în artă 138

Conceptul de „creaţie artistică” 138
Abundenţa orientărilor în problemă 140

2. Aptitudine — talent — geniu 148

Nativ şi formativ în structurarea talentului 148
Geniul şi umanizarea interpretărilor sale 149

3. Senzorial — afectiv raţional 154 Sinteză şi sincreză 154
Independenţa relativă a nuanţelor şi dinamica acestora 155

4. Spontan şi deliberat în creaţia artistică 161

Ipostaze ale spontaneităţii 161
Ipostaze ale deliberării 164

5. Viziunea,artistică. 168

6. Tradiţie - - inovaţie — invenţie — experiment

Mobilitatea relaţiilor tradiţie-inovaţie 173
Invenţie şi experiment 179

7. Libertate şi necesitate în artă 182

Libertatea ■— stare de fapt şi ideologie artistică 182
Autonomie şi libertate artistică 183 Dialectica necesităţii în artă 185 ipostazele libertăţii artistice 189

Partea a V-a

OPERA DE ARTĂ

1. Natura operei de artă 192

Ce este opera? 192 Finalitatea estetică expresă 196

2. Esenţa şi structura artistică 199

Esenţa estetică a operei 199
Tipologia structurală 201
Organism, compoziţie, modalitate de expresie 202
Straturile operei 205

3. Limbajul artistic modalitate de exprimare a mesajului operei 207

Comunicare, sens artistic şi semnificaţie 207 Cod şi semn artistic 210 Expresie şi configuraţie artistică 213
Conotaţie şi caracter simbolic 214

4. Forma artistică — organizare şi înfăţişare a conţinutului ei 218

Conţinutul operei de artă 219
Forma operei 222

5. Tipologia stilistică a operei de artă 229

Sensuri ale stilului 229 Determinarea şi istoria stilurilor 235

Partea a VI-a

RECEPTAREA ARTISTICĂ

/. Consideraţii generale 238

2. Receptarea ca încheiere a procesului de comunicare artistică 240

Caracteristicile procesului de comunicare artistică 240
Rolul receptării în procesul comunicării artistice 240

3. Condiţiile subiective ale receptării 243
Sistemul „orientării artistice" 243
„Obiectul estetic" — rezultat al experienţei estetice 245
Rolul gustului în receptare 247
Momentul cognitiv al receptării 248
Emoţia artistică 249
Participarea creatoare a receptorului 252
Plăcerea estetică 253

4. Educaţia estetică. Accesibilitate şi cultură artistică. Educaţia estetică în societatea socialistă 255
Funcţiile şi etapele educaţiei estetice 255
Condiţiile accesibilităţii 256
Rolul educaţiei estetice în societatea socialistă 258

Partea a VII-a

ARTA ÎN SOCIETATEA CONTEMPORANĂ

1. Perspectiva politică şi ideologică în artă 262
Temeiuri sociale 262
Atitudini politice 264
Opţiuni ideologice 266
Principii socialiste 268

2JNaţional şi universal în artă 271
Introducere 271
Istoria ideii de specific naţional în cultura română 274 Trăsături specifice naţionale ale artei şi literaturii române 279 Dialectica naţional-universal 288

3. Caracterul popular. democratic al artei 293
Situaţii istorice 293
Componente ale caracterului popular 294
Caracterul popular şi democraţia artei 297

4. Realismul în artă 300
Conceptul de realism 300
Mutaţiile termenului 303
Accepţiile realismului 306

5. Umanismul şi arta 311
Negări şi afirmări 311
Civilizaţie şi cultură 313 Etic şi estetic 315 Umanismul revoluţionar 318

Partea a VIH-a

ESTETICILE ARTELOR

1. Teoria literaturii 320

Istoric şi delimitări 320
Metodologia 322
Problematica 324 Scriitorul
325 Opera literară 325 a)
C o n s t r u c t i a 3 2 5
P) S t i l u l 328' y)
G e n u r i 3 2 9
L e c t u r a 330 Teoria
istoriei literare 331

2. Estetica artelor plastice 334

3. Estetica arhitecturii 343

Definirea arhitecturii 343
Funcţiunea 345
Speciile organizării spaţiului 346
Spaţiul arhitectural şi estetica 349
Timpul şi arhitectura 352

4. Estetica muzicii 355

Muzical şi metamuzical 355 Strigăt şi cînt ca origini 359
Instrumentele au avut rol primordial? 360 Receptare —
audiţie fecundă — creaţie 361 Istoricitate şi esteticitate a
fenomenelor muzicale 363 Ştiinţa esteticii muzicii.
Teoreticienii. Creatorii 365

5. Estetica teatrului 368

Profilul şi fizionomia esteticii teatrale 368
Premise. Trinitatea faptului teatral: *dramă, creaţie scenică, public* 368
Dramă şi „lectură" scenică 373
Creativitatea şi asimilarea valorilor estetice în teatru 374
Estetica artei actorului 377
Actorul şi arta sa în galaxia teatrului 377
Esenţa artei actorului 379
Actorul şi receptarea operei sale 384

6. Estetica filmului: cit ev a probleme actuale 388

Teoretizări ale specificului filmic 388
Regia ca unitate creatoare 391
Documentarul şi animaţia 393

7. Estetica mijloacelor de comunicare de masă 398

Film — disc —afiş 398
Radio—televiziunea 399
Mijloacele de comunicare în viaţa socială 400
Influenţa asupra artelor 401

8, Revoluţia tehnico-ştiinţifică şi repercusiunile ei asupra artei 408

Partea a IX-a

EXPANSIUNEA CONTEMPORANĂ A ESTETICULUI

/. Probleme generale 422
2. Artizanatul 426
3. înlocuitorii tehnici şi industriali de artă 430
4. Vestimentaţia 435
5. Design-ul 446
6. Consideraţii finale 463

ESTETICA ROMÂNEASCĂ ÎN SECOLUL XX SI RELAŢIILE EI

Bibliograf ie cronologică si selectivă 466

Contents 559
Sommaire 565
Inhaltsverzeichnis
571 Codejmcanue

Prefaţă

Tratatul E s t e t i c a *îşi propune să înfăţişeze problematica şi dezbaterile mai semnificative referitoare la variate ipostaze teoretice ale operei de artă şi ale proceselor ei de creaţie, la circuitul comunicării artistice, la relieful ce I-a dobîndit emanciparea esteticului în ambianţa cotidiană a civilizaţiei contemporane. Autorii au năzuit să pună în valoare ceea ce metodele moderne de cercetare a artei au adus cu privire la investigarea mai riguros ştiinţifică, mai exactă şi mai concretă a structurilor estetice şi artistice. Totodată, s-au străduit să evite absolutizările unora dintre aceste metode, care> uneori, au înclinat spre neglijarea semnificaţiilor umane ale artei, spre ignorarea mesajului artistic şi promovarea unor „obiecte estetice opace”. Această sinteză românească integrează în structura ei şi o secţiune masivă consacrată esteticilor artelor, fiecăreia dintre arte fiindu-i dedicată o analiză estetică specifică. Procedînd în felul acesta, sperăm să răspundem unei exigenţe moderne care solicită accentuarea conlucrării, a transferului reciproc de substanţă ideatică între estetica generală şi esteticile artelor. în secolul nostru, toate artele au dezvoltat nuanţe care au îmbogăţit considerabil nu numai deschiderea semnificaţiilor umane, nu numai rezonanţa culturală a acestora, dar au adăugat structurilor tradiţionale ale esteticului coeficienţi calitativi inediţi. în aceste condiţii, conceptul mai general de „estetică a artei*”, *fără a se fi perimat, solicită, totodată, o diversificare în funcţie de specificităţile artelor.*

Autorii au căutat să valorifice experienţa gîndirii estetice româneşti în dublu sens: prin evidenţiere ■— într-un capitol sintetic — a unor contribuţii teoretice majore, demonstrîndu-se că ideile principale despre artă s-au corelat totdeauna în cultura noastră cu socialul, naţionalul şi politicul; *de asemenea, prin raportări în întreg cuprinsul lucrării la numeroase semnificaţii umaniste pe care le conţine creaţia artistică românească. în general, colectivul de autori, ţiuind în chip firesc seama de stadiul actual al teoriei estetice în cultura universală, de cuceririle contemporane ale esteticii, a năzuit totodată ca finalizarea activităţii sale să poarte amprenta unei concepţii* româneşti.

Punînd în relief un amplu evantai de relaţii valorice, lucrarea noastră a pornit de la ideea că teoria estetică a manifestat neîncetat tendinţa

firească de a uni în meditaţiile ei variate perspective filozofice: de ontologie, gnoseologie, axiologie, sociologie, psihologie. Metodologic, diversele orientări estetice sau diverşi esteticieni au acordat întîietate unuia sau unora dintre aceste unghiuri posibile. Estetica marxistă însăşi a dezvoltat mai întîi implicaţiile ei sociologice şi gnoseologice, accentuînd cu precădere, în ultimele decenii, componentele sale axiologice şi ontologice. Totodată, înaintarea gîndirii marxiste, corelînd indisolubil obiectul şi subiectul, explicînd riguros dialectica făuririi şi a receptării operei de artă, a dus treptat la depăşirea unor puncte de vedere limitate şi la accentuarea amintitelor perspective multilaterale. Arta a ajuns să fie, astfel, înţeleasă ca parte componentă a unor ample totalităţi de existenţă şi conştiinţă. Ea interferează cu manifestările politice, etice, filozofice ale conştiinţei, ca şi cu temeiurile materiale, tehnice, economice ale acestora. Această complexă perspectivă a multilateralităţii relaţiilor dintre valorile estetice şi celelalte valori umane a stat neîncetat în atenţia autorilor volumului de faţă.

Lucrarea acordă o atenţie deosebită mutaţiilor estetice specifice secolului nostru, îndeosebi celor ce corespund naturii societăţii socialiste şi perspectivelor orînduirii comuniste. Estetica de astăzi tinde să descopere perspectivele de înnoire ale artei. Totodată, ea îşi amplifică şi îşi diversifică obiectul prin dezvoltarea unor recente preocupări specifice, precum estetica industrială, estetica ambientală etc. Este vorba de lărgirea contemporană a esteticii ca disciplină teoretică, concordant cu amplificarea esteticului ca valoare efectivă, de acoperire treptată a unor zone ale existenţei ireductibile la ,,nucleul" artistic al valorilor estetice. Estetica zilelor noastre nu poate nesocoti nici progresul tehnicilor materiale, nici pe al celor mai diverse ştiinţe contemporane, cu atît mai puţin mutaţiile structurilor sociale. Estetica actuală nu-şi uită obiectul propriu, atîta doar că este obligată să se regînclească şi să se reaşeze continuu în dependenţă de procesele de expansiune ce au loc în chiar cadrul acestui multivalent obiect. Asupra acestei perspective revoluţionare a esteticii ne-a atras atenţia tovarăşul Nicolae Ceauşescu, preşedintele Republicii Socialiste România, în Mesajul adresat participanţilor la cel de-al VH-lea Congres Internaţional de Estetică de la Bucureşti, în 1972. Implicarea activă, revoluţionară a esteticului, a artei în procesele formative ale omului cu orizont multilateral este permanent reafirmată în documentele partidului nostru privind dezvoltarea spirituală a poporului.

Volumul cuprinde nouă părţi; Premise teoretice; Originile artei; Valoare şi cunoaştere în artă; Creaţia artistică; Opera de artă; Receptarea artistică', Arta în societatea contemporană; Esteticile artelor; Expansiunea contemporană a esteticului. în toate, analiza

teoretică se sprijină ca predilecţie pe exigenţe actuale ale civilizaţiei şi culturii, pe cuceririle moderne ale artei, pe setea de frumos a maselor largi.

Menită să contribuie la înţelegerea complexelor procese ale fenomenelor artistice, ale frumosului în slujba idealurilor avansate ale epocii noastre şi ale făuririi unei ambianţe estetice evoluate, lucrarea noastră se adresează deopotrivă specialiştilor-teoreticieni, istorici şi critici de artă, creatori, cadre didactice —, cît şi tineretului studios şi publicului larg, preocupat de problemele literaturii, artei şi esteticului cotidian, de corelaţiile lor multiple în civilizaţia contemporană. Lucrarea este rodul unor eforturi conjugate ale esteticienilor — cercetători şi cadre didactice universitare — şi ale unor critici literari şi de artă.

Ne-am gîndit ca în locul unei bibliografii generale, care ar fi repetat, în fond, ceea ce există ca note de subsol, să oferim în final o bibliografie cronologică şi selectivă a esteticii româneşti din secolul XX şi a relaţiilor ci. în felul acesta se pune la dispoziţia cititorului un instrument de lucru ■— cu un vast evantai relaţional — eficace prin el însuşi.

COORDONATORII

Jt

Partea I

1. Statutul esteticii

Metodologii, obiecte

Esteticienii îşi recunosc identitatea de la mijlocul secolului al XVIII-lea, de cînd Baum- garten a găsit un nume pentru respectiva ştiinţă. Pînă la sfîrşitul aceluiaşi secol şi la începutul secolului următor, estetica se statornicise ca o disciplină distinctă în cadrul cîtorva ilustre sisteme filozofice, propunîn- du-şi o generalizare cu privire la frumos şi/sau artă. Epoca modernă impune esteticii un loc important şi de-sine-stătător printre ştiinţele sociale, printre disciplinele spirituale. Dacă acestui răstimp inaugurat de către „epoca Luminilor" îi revine meritul de a fi dezvăluit estetica (de a-i fi scos vălul), înseamnă că în epocile anterioare identitatea ei fusese întrucîtva acoperită. într-adevăr, „esteticile” antice, medievale, renascentiste sau neoclasice din secolul al XVII-lea pot fi acceptate ca atare numai într-o indirectă accepţiune, una relativ neautonomă. „Estetica” mai fusese încă pe atunci o parte relativ nespecifică a filozofiei sau a teoriilor despre arte (tratate de arhitectură, sculptură, pictură; retorici, stilistici, poetici; gînduri răzleţe pătrunzătoare pe marginea unei sau unor opere); ea se suprapusese cu o particularizare a filozofiei, ori cu o generalizare a teoriei (şi a practicii) artistice pe ramuri, genuri, specii, fără a-şi revendica însă un statut aparte. „Estetica” implicată în alte teorii diferă de estetica intrată de-acum în posesia propriului obiect şi a propriei metodologii. Conştiinţa de sine modernă a unei discipline este aceea care îşi descoperă, retroactiv, şi stările ei difuze, ca efectiv premergătoare şi pregătitoare. O autentică istorie a esteticii, a întregii estetici, nenumită sau numită astfel, se putea constitui numai pe baza teoriei estetice descoperită în şi de către epoca modernă.

Dacă, în ciuda acestei dualităţi şi ambiguităţi, vom unifica estetica, de la origini şi pînă în prezent, vom putea polariza preferinţele ei de partea unor puncte de vedere „înalte” sau „adînci”, „ample” sau „minuţioase”, „sintetice” sau „analitice", „meditative” sau „descriptive”, mînuite de către „gînditori” sau „cercetători” — o cezură relativă, desigur, dar care facilitează o delimitare convenţională între optici accentuat „filozofice” sau pregnant „ştiinţifice”. Obiectul aproximat în aceste moduri poate fi delimitat, la rîndul lui, în *frumos* şi în *artă,* materii distincte şi corelate nu mai puţin decît modalităţile lor de investigare.

Arta ar putea fi privită ca „nucleu” concentrat al frumosului, ca frumuseţe asupra ei însăşi centrată şi sieşi suficientă — un fel de frumuseţe „liberă”, spre deosebire de frumuseţile „aderente” altor funcţionalităţi, de regulă şi precumpănitor practice. Am avea de-a face, astfel, cu un imperiu cuprinzător al frumuseţilor ireductibile la artă, dar pe care arta le potenţează în plan estetic prin prelungiri specifice, decantări, concentrate. Şi am avea de-a face, în plan metodologic, cu o filozofie sau/şi ştiinţă generală preocupate de respectivele obiecte mai cuprinzătoare sau mai speciale, în plan estetic specializate. Relativa distincţie dintre o „filozofie a fru-

PREMISE TEORETICE

moşului” şi o „ştiinţă a artei” datează de la opţiunile lui Platon şi Aristotel, opuse, dar şi corelabile cu timpul. Momentele lor de adversitate şi de fraternizare le vom putea descoperi în antichitatea romană şi evul mediu latin, în speculativisme neoplatonice prin spiritul lor şi riguroase investigaţii poetice, retorice, stilistice, neoaristotelice în litera lor. în afara oricăror nuanţări, am putea desprinde un ritm al schimbărilor de accent de la o epocă la alta. Grecii meditează cu precădere asupra ideii de frumos şi asupra substanţei artistice; romanii analizează cu precădere formule şi tehnici expresive. Teologii medievali se preocupă de valenţe imateriale şi metafizice; Renaşterea se interesează, în schimb, de realitatea naturală şi cea artistică, adică de structurile corelate ale artei cu cele ale lumii exterioare, şi respectiv de descrierea migăloasă a materialelor, procedeelor şi modelărilor artistice. Excesele unei istorii bogată în valori ar fi, pe de o parte, speculativismul ceţos, iar, pe de altă parte, descriptivismul plat şi pedestru. între ele îşi croieşte drum gîndul exact şi avîntat, circumscris şi larg desfăşurat. Poeticile neoclasicismului francez sau tratatele despre sculptură, pictură ori dramaturgie ale iluminismului englez, francez, ca şi cele ale celui german timpuriu, par în continuare să prelungească mai degrabă „linia” aristotelic-renascentistă, o înclinaţie obiectuală şi metodologică pentru *real,* un real estetic şi artistic care să poată fi clar perceput şi descris. Filozofia clasică şi apoi cea romantică germană, dornică de ample sistematizări, inclusiv în plan estetic, acordă în schimb preponderenţă factorului *ideal,* adesea meditat şi speculat în chip idealist.

Distincţia lui Max Bense între orientările „galileică” şi „hegeliană” ale esteticii se confirmă, astfel, prin preocupările analitice, ştiinţifice, „informaţionale", spre deosebire de cele sintetice, filozofice, speculative — dar numai în parte, fiindcă în realizările de vîrf ale fiecărei „linii” în parte se insinuează valori proprii celeilalte: ştiinţa artei cu propensiune riguroasă nu se dezice de acumulări ale filozofiei, iar clasicii filozofiei moderne se recunosc şi se dovedesc logicieni şi raţionalişti îndeobşte nepredispuşi să abandoneze calea cercetării. Este adevărat că o seamă de construcţii speculative cu pretenţii atotcuprinzătoare, din sfera idealismului german, aveau să fie respinse de către metodologii de natură materialistă sau doar pozitivistă, de sorginte engleză, franceză, rusă sau chiar germană, preocupate chiar şi în plan estetic de particularizări fiziologice, psihologice sau sociologice. După cum este limpede că, din a doua jumătate a secolului trecut şi în secolul nostru, s-au fortificat din ce în ce orientările încrezătoare în investigarea lucidă a faptelor şi seriilor de fapte artistice. Această prioritate nu a pus şi nu va trebui să pună însă în umbră raportările de esenţă filozofică la realităţi umane şi spirituale de anvergură.

Opţiuni ştiinţifice şi filozofice

Esteticienii contemporani au fost solicitaţi de presiuni din două direcţii opuse, una exclusiv „artistică" şi alta excesiv (unilateral) „ştiinţifică''. Prima nu crede în vreo altă aproximare a faptului de artă în afara celei „simpatetice”, în care criticul se implică pînă la identificare în opera individuală, individual „retrăită" şi individual „recreată”, cu mijloace artistice sau paraartistice. Estetica s-ar dizolva în acest fel într-un act critic de tip „impresionist", care de fapt urmăreşte dublura

originală a unui prototip artistic originar. Ne vom ocupa, cu acest prilej, mai mult de a doua direcţie, ale cărei amendamente au lărgit şi îmbogăţit mult cîmpul de cercetare al esteticii, punînd cîteodată implicit sub semnul întrebării anumite modalităţi de fiinţare proprii esteticii.

Este vorba de amintitele investigaţii pozitive, ce forează o arie circumscrisă la o considerabilă adîncime. Antecedentele lor le descoperim încă din secolul trecut, în vremea transferului de interes către zonele artistice „de jos", experimental studiate, sau către o practică delimitată a creaţiei, privită istoric. Explozia particularizărilor, în temeiul diverselor ştiinţe, caracterizează însă cu deosebire secolul nostru. Pe măsura multiplicării metodelor şi obiectivelor de cercetare era inevitabil să se fi înmulţit şi efectele lor. Locul teoriei I-au luat teoriile asupra artei, cercetarea s-a deschis într-un evantai larg şi cu problematici variate, adesea îndepărtate unele de celelalte. Estetica de odinioară se voia unitară, era încrezătoare în gesturile unificatoare. De la o vreme ea a păşit conştient pe calea elaborărilor relativ distincte, în plan fiziologic, psihologic, sociologic, lingvistic, matematic ş.a.m.d. S-au acumulat pe parcurs numeroase cunoştinţe indispensabile progresului ulterior. Cîştigîndu-se enorm în planurile particulare, o întrebare obligatorie vizează însă rearticu- lările în perspectivă generală. Aceasta în măsura în care estetica se recunoaşte în continuare ca o disciplină prin excelenţă generalizatoare, în raport cu întreaga artă şi, într-o măsură (măcar în planuri de principiu), în raport cu totalitatea formelor de frumuseţe („extraartistice" — într-o terminologie convenţională).

Se cunosc încercările unui grup de esteticieni germani, de la începutul secolului, dar şi cu ecouri tîrzii, de a distinge „estetica" de „ştiinţa generală a artei". Şi ele au semnalat insuficienţa unei sistematici doar speculative pentru vremurile mai noi, respectiv nevoia intensificării studiului istorico-teoretic al operelor concrete de artă, din punct de vedere gnoseologic, sociologic, psihologic, pedagogic etc. Ele nu au pus totuşi la îndoială caracterul generalizator, explicit sau implicit filozofic, al nici unuia dintre cele două compartimente majore preconizate, inclusiv al studiului celui din urmă, mai la obiect. Ele s-au menţinut ca atare în continuitatea esteticii, aşa cum s-a configurat ea în epoca mo dernă, cu admiterea chiar a delimitărilor dintre aspectele filozofice („estetică" sau „filozofie a artei") şi particularizatoare (ştiinţifice şi istorice, sau pe ramuri, genuri şi specii de artă).

Spuneam că în ultimele decenii s-a accentuat tocmai această pornire particularizatoare, analitică, ştiinţifică, în temeiul numeroaselor acumulări din cadrul unor ştiinţe învecinate. Astfel s-au îmbogăţit şcolile de tip lingvistic-logic (stilistice, semiotice, structuraliste, informaţionale, matematice, ciber-netice), orientările de origine psihologică (psihofiziologică, psihoantropologizantă, psih-analitică), şi cu o explozie notabilă recentă, şcolile sociologice, pe ramuri de activitate sau pe forme de conexiune cu publicul receptor, inclusiv prin retroacţiunile unei „estetici a receptării" ş.a.m.d. S-au avansat astfel numeroase puncte de vedere fer iile şi teorii mai mult sau mai puţin distincte asupra mai multor domenii estetice sau activităţi artistice. Desemnarea acestor teorii adesea prin acelaşi termen de „estetică" nu anulează, desigur, diferenţele lor de fond şi nici eventualele lor delimitări principiale de programul unei estetici propriu-zis filozofice; căci promotorii lor pot fi sau pot să nu fie interesaţi de statutul global propriu activităţilor artistice.

Se observă, dealtfel, atracţia reciprocă dintre particularizările teoretice pe ramuri, genuri, specii artistice, pe de o parte, şi cele bazate pe diferite puncte de vedere, metode şi instrumentaţii, pe de altă parte. Trihotomica specializare a gîndirii despre artă — în profesiunea criticului (individuală), a teoreticianului de ramură (particulară) şi a esteticianului (generală) — a fost consemnată de mult; este însă interesant de remarcat că noile specializări, obţinute prin interferenţele teoriei artei cu metodele diferitelor ştiinţe (preocupate de expresia lingvistică, legiferarea matematică, utilitatea funcţională, substratul tehnic, mecanismele psihice sau sociologia receptării) au preferat, de obicei, să se coroboreze cu inelul mijlociu al amintitului lanţ trihotomic. Ideea „particularizărilor" indică tocmai această spontană şi conştientă alianţă între teorii particulare ale artei (literare, plastice, muzicale) şi metode particulare contemporane (lingvistice, sociologice, psihologice), alianţă de care nu pregetă să beneficieze atît criticul preocupat de individualizări, cît şi estetici

anul dornic de generalizări. De pildă, analiza matematică a formelor poetice fixe, descrierea structurală a straturilor unei opere plastice sau muzicale, descifrarea arhetipurilor mitice ale dramaturgiei sau dezbaterile asupra sociologiei romanului etc. nuanţează critica fiecărui produs artistic în parte şi îmbogăţesc terenul sintezelor estetice în ansamblu, deşi se leagă preponderent de punţile „intermediare" ale acestor îndeletniciri polare; motiv pentru care de asemenea cercetări s-au şi ocupat cel mai frecvent teoreticieni, anume, ai literaturii, picturii, muzicii sau, mai delimitat, teoreticieni ai prozei epice, formulelor şi procedeelor poetice, orientărilor contemporane în pictură ori în muzică ş.a.m.d. Se vede că teritoriile apropiate de estetică, învecinate sau interferenţe, nu se delimitează de ea nici uşor şi nici strict. Printre dovezile interpenetrărilor am putea cita mulţi iluştri istorici ai artelor plastice, muzicii sau literaturii din secolul nostru care, preocupaţi de sistematizarea unor stilistici, morfologii sau tipologii, au depăşit în permanenţă specialitatea lor iniţială — printr-o largă viziune asupra artei — fie în direcţia esteticii „generale", fie într-aceea a filozofiei culturii.

în ciuda amintitelor situaţii relative şi nesigure, cu interpenetraţii şi amalgamări, vom considera estetica — în înţelesul propriu al termenului — ca pe o filozofie (ştiinţă generală, teorie globală sau cu propensiuni totalizatoare) asupra artei şi/sau frumosului. Esteticianul se bizuie adesea pe analize locale, dintr-o anumită ramură sau specie, pe care le conduce însă către asamblări şi generalizări. El se poate limita la cazuri disparate, la un singur caz sau la nici unul anume dacă obţine integrarea în cunoştinţă de cauză, adică implică variantele individuale posibile în generalizările sale. Efortul sintetic pare a fi, prin urmare, esenţialul pentru estetician. Principala deosebire între estetică şi teoria unei ramuri, specii sau forme, formule sau variante artistice, instrumentaţii locale ori analize cu adresă precisă nu se reduce la distanţa dintre sfera cuprinzătoare şi aria limitată a sintezelor: sporul cantitativ al lărgimii presupune saltul calitativ al viziunii filozofice. Orice teorie sau metodă particulară asupra artei este tributară, în cele din urmă, unei viziuni filozofice despre lume. Estetica îşi mărturiseşte însă nu doar în ultimă instanţă, parţial sau indirect, aderenţa la o concepţie despre om şi societate, ci şi-o postulează într-un chip explicit şi definitoriu. Finalmente, estetica se identifică cu o concepţie despre lume — şi despre artă, înţeleasă ca faţetă, parte, forţă, atribut al respectivei lumi. în acest sens, deşi în timpurile moderne desprinsă de obicei din fostul trunchi comun al sistemelor filozofice, estetica se păstrează o filozofie, o „ştiinţă filozofică", după exemplul altor asemenea discipline umane de sorginte şi de substanţă filozofică. Estetica transcende îndeobşte analizele de tehnici, forme şi structuri în direcţia unor configurări umane definitorii, ca şi a unor prezenţe opţionale decisive în plan ideatic, ideologic, filozofic.

Spuneam că secolul nostru a revigorat şi accentuat, în virtutea multor ştiinţe ajutătoare, studiul minuţios al fenomenului artistic, corelat cu aprofundarea unor relativ inedite manifestări estetice, proprii în principal civilizaţiei tehnice-ştiinţifice actuale. în acelaşi timp, acest anume secol „practic" a dat un impuls decisiv teoriei cuprinzătoare, inclusiv tentativelor sintetice de anvergură, patronate de cîte un suplu şi larg orizont filozofic. Previziunile unor înfocaţi pozitivişti şi pragmatici nu s-au adeverit, esenţa filozofică a esteticii nu numai că nu a fost uitată pe timpul îmbogăţirilor ştiinţifice, dar tocmai cu sprijinul acestora a reuşit ea să fie rearticulată şi înnoită. Dealtminteri, în absenţa unor virtuţi filozofice proprii nici nu s-ar putea întrevede un viitor relativ de-sine-stătător al esteticii. Destinul ci rămîne strîns legat de viziunile coerente asupra omului şi valorilor făurite de acesta în practica sa istorică.

Marxismul şi estetica

Dacă ţinem seama de relativa modernitate a esteticii, denumită ca atare în calitatea ei de disciplină spirituală de factură filozofică şi în acelaşi timp ştiinţific relativ distinctă, atunci se cuvine să recunoaştem implicit orientării marxiste a esteticii o istorie inaugurată scurtă vreme după înflorirea (şi în prelungirea înfloririi) esteticii clasice germane, o istorie ce se apropie de considerabila vîrstă a unui secol şi jumătate. Şi totuşi, adepţii altor orientări preocupate de modalităţile frumosului şi implicaţiile artei s-au îndoit multă vreme de îndreptăţirea recunoaşterii acestei importante şi apoi esenţiale

direcţii a esteticii universale prin atributul de „marxistă”. Fapt este că întemeietorii concepţiei marxiste despre lume nu s-au considerat esteticieni ori cunoscători specializaţi ai artelor, dedicaţi generalizării acestui domeniu. Ei au fost, desigur, cititori ai unor tratate sau studii de estetică, şi mai cu seamă cititori de poezie, roman, dramă, incidental preocupaţi de artele plastice ori muzicale, cînd şi cînd prezenţi la expoziţii, concerte, spectacole de teatru. Diapazonul lecturilor lor literare este vast, deşi circumscris unor epoci istorice sau unor autori preferaţi, de obicei cu un rost ajutător faţă de preocupările lor dominante. Avem aşadar dreptul, pe baza unor fragmente teoretice explicite relativ puţine, pe baza unor comentarii asupra scriitorilor din diverse timpuri, dar cu precădere moderni şi îndeobşte aparţinînd cîtorva mari naţiuni europene, să vorbim despre o estetică a lor, despre o teorie a lor generală cu privire la substanţa, evoluţia şi destinul artelor, despre o filozofie marxistă a literaturii şi artei?!

Răspunsul afirmativ la această întrebare va putea fi dat şi va trebui să fie dat în măsura în care se va avea în vedere noua viziune asupra forţelor umane instituite prin intermediul practicii istorice, ca şi locul valorilor estetice şi artistice în cadrul acestei practici institui- toare (ontologii sociale şi, totodată, axiologii
— în acelaşi timp diacronă şi sincronă). Şi mai limpede formulat, nu atît prin coroborarea multor observaţii particulare pertinente, despre cîte un autor sau cîte o etapă a istoriei literare, se va demonstra cel mai eficient noua gîndire estetică a lui Marx şi a marxiştilor, cît mai ales prin referiri la acea viziune cuprinzătoare asupra lumii, filozofică şi ştiinţifică în acelaşi timp, care s-a răsfrînt în chip obligatoriu şi asupra valenţelor estetico-artistice ale vieţii sociale. Nu încape îndoială că viziunea generalizează fapte; esenţială rămîne însă generalizarea şi în acest caz, şi în compartimentele în care este explicitată în şi pentru fapte de artă, şi în acele sectoare în care acest raport este doar presupus şi mediat. Şi tocmai din pricina acestei atitudini de principiu s-a întîmplat ca reconstrucţia esteticii să poată fi iniţiată de către gînditori care iniţial nu s-au revendicat drept esteticieni specialişti. Situaţia nu este singulară, se mai pot consemna şi alte cîteva orientări moderne şi contemporane constituite în propriu-zise estetici prin implicarea faptelor de artă în ample asamblări şi de dragul unor ample corelaţii, fără ca întemeietorii lor recunoscuţi să fi fost esteticieni. Vorbim curent de „estetica fenomenologică”, fără ca întemeietorul fenomenologiei să fi fost estetician, dar cu urmaşi şi adepţi în măsură să realizeze în acest anume plan potenţialităţi conţinute în chiar viziunea filozofică iniţială; o situaţie oarecum asemănătoare ne întîmpină în cazul „esteticii psihanalitice" şi chiar într-al „esteticii existenţialiste” (în măsura în care poate fi despre ea vorba). Paradoxal este că şcoli în măsură să aprofundeze minuţios tehnici şi procedee artistice şi ca atare reverbe- rînd pînă departe în plan teoretic nu s-au constituit totuşi de fiecare dată în „estetici”, pe cîtă vreme acest ulterior destin şi I-au putut pe drept revendica orientări de filozofie iniţial prea puţin preocupate de aspectele particulare ale artei, dovadă cele întîmplate cu timpul şi în cadrul fenomenologiei şi în cadrul marxismului.

Întrucît estetica este tributară viziunii filozofice, ea se întîmplă să fie mai lesne influen- ţabilă de către puncte de vedere idealiste sau spiritualiste decît analizele aplicate ale faptelor de artă. Tentaţia unui materialism (sau pseudomaterialism) pozitivist ar consta, în aceste condiţii, în renunţarea la filozofie, ceea ce va înceţoşa cu timpul, voit sau involuntar, şi identitatea de sine a respectivei estetici. Marxismul, beneficiar al filozofiei (şi esteticii) clasice germane, a refuzat acest subterfugiu pozitivist, el a fundamentat filozofic ştiinţa despre societate şi istorie; ceea ce a deschis perspectiva unei noi viziuni asupra valorilor estetice şi asupra artei, o viziune riguroasă, dar neînchisă în tiparele unui sistem imobil, dimpotrivă, atent la mobilitatea socială de ansamblu şi răsfrîntă în planuri estetice-artis- tice specifice. Marx şi adepţii lui au devenit astfel esteticieni în chiar calitatea lor de filozofi ai istoriei şi ai vieţii sociale. Premisa obligatorie pentru acceptarea acestei consecuţii constă în renunţarea la autonomizările izolaţioniste ale artei, în folosul unei suple perspective duale, potrivit căreia opera de artă devine un univers de-sine-stătător şi în acest sens autonom, dar tocmai graţie unui proces de formare prin excelenţă eteronom, pe parcursul căruia beneficiază de toate interacţiunile mediului înconjurător; un mediu la a cărui remodelare şi dezvoltare contribuie, la rîndul ei, fără încetare. Marxiştii au fost de la început

preocupaţi de acest proces al constituirii organice, cu laturi interconditionate şi reciproc determinante. Ei au explicat de aceea esteticul în strînsă şi permanentă legătură cu extra- esteticul (economic, politic, etic, filozofic), în perspectiva căruia ajunge să fiinţeze delimitat şi singularizat în opera de artă. Structura depinde de geneză, structura este parte a structurilor care devin şi redevin fără încetare, modi- ficîndu-şi partea în consecinţă. S-a vorbit la un moment dat în istoriografia marxistă de un „structuralism genetic", dar s-ar putea invoca, poate cu mai multă îndreptăţire pentru filozofia în cauză, o „geneză structurantă" specifică, pe care esteticienii s-o poată varia de la cadrul general propriu concepţiei materialiste asupra istoriei la probleme specifice de diacronie şi sincronie estetică-artistică. Se organizează într-o unică viziune perspectiva „verticală", a succesiunilor în timp, şi cea „orizontală", a ordonărilor concomitente în spaţiu; o viziune capabilă să aducă împrospătări decisive în teoria artei.

Dialectica şi istorismul au oferit marxismului şansa de a se transfigura şi într-o estetică. Sisteme ample de referinţă au fost fructificate prin aprofundări în raport tocmai cu arta. Pentru această viziune, arta a continuat să fie implicată în consideraţii de ontologie şi gnoseologie, axiologie şi sociologie, în cadrul unor ample corelări istorice, constituind un teren fecund şi pentru analize locale sau de-sine-stătătoare. Premisele filozofice şi sociologice duc în chip firesc către întemeieri estetice şi valorificări artistice. In privinţa nucleului ei formator şi înnoitor estetica marxistă se deconspiră, astfel, a fi tocmai *estetica filozofiei marxiste:* o ordine a genezei definitorie şi pentru propriile ei structurări prioritare.

Metode şi metodologii

Secolul nostru a consemnat numeroase incertitudini în privinţa confruntării modalităţii specific marxiste de investigare a literaturii şi artei cu alte diferite moduri de abordare a acestora. în propria noastră experienţă au persistat o vreme tentativele de a izola marxismul de orice fel de orientări de altă natură, paralele în timp; după cum s-a întîmplat ca dialogul reciproc avantajos al vocilor relativ distincte să fie înlocuit prin amestecuri eclectice şi nivelatoare.

în clarificarea măsurii drepte dintre asemănări şi deosebiri ne-ar putea ajuta distincţia — relativă şi convenţională, se înţelege — între *metodă* şi *metodologie.* Primul termen ar viza un mod mai analitic şi particularizator de cercetare şi de expunere, pe cînd cel de-al doilea, dată fiind împletirea dintre *methodos* şi *logos,* s-ar referi la o calitate mai accentuat sintetică a investigaţiei, inclusiv în planul unui ansamblu coerent de metode. în lumina acestei cezuri operaţionale cu valoare convenţională, marxismul se revendica drept metodologie, adică un riguros şi suplu întreg, cu o faţă *metodologică* ce nu reprezintă decît reversul instrumental al *viziunii despre lume.* între respectiva viziune-metodologie şi multitudinea metodelor de cercetare şi expunere aplicate, particulare, nu există însă un raport stabil şi pentru totdeauna statornicit; dimpotrivă, acest raport se dovedeşte suficient de mobil şi „deschis" pentru a se împrospăta continuu, printr-un flux de metode care să contribuie la perfecţionarea metodologiei de ansamblu adoptate.

Dacă avem în vedere, de pildă, ştiuta răsturnare a „metodei dialectice" hegeliene de către Marx, din idealistă în materialistă, metoda ni se va destăinui ca instrument cu o relativă neutralitate în raport cu concepţia pe care o serveşte; cu amendamentul că această neutralitate nu poate fi niciodată totală, de vreme ce fiecare parte dată se pune anume în slujba ansamblului dat. Pînă la un punct, implicările de elemente diverse nu alterează, ci doar remodelează un sistem al gîndirii, dincolo de care ar putea avea efecte perturbatoare asupra acestuia. S-ar cere de fiecare dată delimitat tocmai acest „punct critic", pînă la care adaosurile fortifică dezvoltarea unor structuri omogene în chiar specificitatea lor, de la care intervin însă alterări de fond ale cîte unei atare structurări, pînă atunci fidelă sieşi. Şi în planul teoriei artei ne-ar putea ajuta delimitarea operată mai înainte între metode de investigare ce nu pretind că s-ar înscrie sub vreo cupolă filozofică unitară şi cele care revendică din capul locului o atare structurare metodologică şi de viziune, în orice caz, nu ar trebui să forţăm saltul de la microanalize (spre exemplu, de tip morfologic), la macro viziuni, atîta vreme cît el nu este pretins nici măcar de către promotori

remarcabili ai celor dintîi. Ar trebui să distingem în genere cît mai riguros cu putinţă investigaţiile de ordin tehnic de cele cu ample rezonanţe de idei, cu atît mai mult cu cît dogmatica „ideologizare" obsesivă a multor „tehnici" a dus pe vremuri la ştiute rămîneri în urmă în domeniul diferitelor ştiinţe ale naturii, dar şi umane; ştiinţe dintre care unele, deşi programatic ancorate în opţiuni polare, au admis şi intruziunea variatelor tehnici de cercetare, relativ neutre în raport cu acele opţiuni. Această neutralitate este, desigur, abstractă, căci în concret fiecare „tehnică" se încălzeşte potrivit cu circuitele gîndirii pe care o slujeşte. Hotărîtoare rămîne însă putinţa eventualelor transferuri libere de la o concepţie la alta, cu necesarele corective într-un caz sau într- altul. Asemenea transferuri sînt din ce în ce mai curente în ceea ce priveşte diversele metode lingvistice, semantice, semiotice, sau informaţionale, matematice, cibernetice, desigur compatibile cu diverse unghiuri de vedere globale asupra artei. Compatibile, de fapt, pînă la acel amintit punct nevralgic, căci instrumentaţia lingvistică se poate transforma într-o autentică filozofie a limbajului ş.a.m.d.

Aici intră din nou în discuţie diferenţa specifică între generalizarea filozofică promovată îndeobşte de estetică şi nivelul mai restrîns de generalizare pe care îl urmăresc teoriile particulare asupra artei. Deşi diferenţa este iarăşi relativă, cu deosebire în secolul nostru, ea nici nu poate fi ignorată. Estetica nu se poate configura doar prin tehnici locale sau metode răzleţe, ea îşi poate proba viziunea numai datorită împletirii lor organice. în corelările filozofice ale esteticii se implică numeroase elemente constitutive, adesea de provenienţă diferită. întrebarea priveşte cîtimea de transfer acceptabil şi util de tehnici şi de metode în condiţiile cîte unei viziuni coerente şi metodologii omogene. Esteticianul marxist nu va trece nepăsător pe lîngă rezultatele nici unui cercetător autentic al artei sau ale circuitelor estetice „extraartistice", fortificîndu-şi prin ele propria sa identitate. înseamnă că nu există vreo metodă de lucru care să-i fie „în sine" străină iar „nontransponibilitatea" se va vădi numai la nivelurile metodologiei şi ale viziunii. Nu credem astfel în posibilitatea amestecului de principiu între marxism şi fenomenologie, sau existenţialism, sau psihanaliză, pentru a cita doar cîteva exemple de evidentă organicitate metodologică şi filozofică, orientări cu care (din ambele direcţii) s-au încercat „căsnicii" ce s-au dovedit curînd neviabile. Ceea ce iarăşi nu însemnează că elemente, componente, tehnici şi metode relativ independente de ansamblul dat nu ar putea fi preluate din fiecare concepţie în parte, cum s-a şi preluat şi cum continuă să se preia cu succes, inclusiv în critica şi teoria literară şi de artă. Măsura rămîne deci aceea — complicată — între reciprocele interferenţe limitate şi nontransponibilitatea de principiu. în specialităţi mai limitate ca arie de cuprindere, indicarea ei este mai uşoară decît în estetică. Dar promovarea circuitelor deschise rămîne vitală şi pentru estetician. Cu atît mai mult cu cît s-au multiplicat orientările relativ distincte în chiar cadrul marxismului, în afara vreunei prestabilite uniformităţi şi uniformizări. Ceea ce, la rîndul ei, nu poate anihila atributale prezenţe de ontologie, axiologie, gnoseologie şi sociologie. Marxismul se distinge prin consubstanţiale preocupări pentru dialectica obiectului cu subiectul, mijlocită de practica social-istorică; pentru implicarea artei în totalităţi „orizontale" ale structurării unei anume realităţi sociale şi în totalităţile „verticale" ale unei dezvoltări şi înnoiri neîncetate; pentru punctul de vedere dialectic şi istoric asupra părţii şi asupra întregului. Identitatea de sine se cuvine însă mereu recucerită la nivelul contemporan al ştiinţelor şi al filozofiei, pentru ca prin proprii eforturi să fie susţinută respectiva dezvoltare ştiinţifică şi filozofică.

Prezenţe româneşti

Fără a intra în detaliile unui ulterior capitol, vom nota, ca împrejurare profund caracteristică, străjuirea întemeierii esteticii române moderne de către două date hotărîtoare ale întemeierii statului român modern: Unirea Moldovei şi a Ţării Româneşti în 1859 şi proclamarea independenţei de stat a României în 1877. înflorirea culturală a fost structural îndatorată înfloririi naţionale, pe care a şi impulsionat-o din răsputeri. Constituirea esteticii filozofice autohtone are loc în deceniile VII şi VIII ale secolului XIX. De la Radu Ionescu şi Simion Bărnuţiu la Ion Pop Florantin şi C. Dimitrescu-Iaşi sînt aşezate temeiurile esteticii româneşti cu caracter explicit şi accen

tuat filozofic, manifestînd şi limpezi propensiuni către o sistematică de tip universitar, academic. Pe de altă parte, critica literară, prin Titu Maiorescu şi Constantin Dobrogeanu- Gherea, jalonează dezvoltarea gîndirii estetice şi eclipsează chiar, pentru o vreme, alte modalităţi de abordare. Confruntarea celor doi are şi darul de a concentra într-o unică alternativă concomitentă acea fundamentală succesiune europeană de la „prima modernitate” germană clasică la „a doua modernitate” a corelărilor filozofiei cu ştiinţa şi cu spiritul ştiinţific (cu aplicarea antropologiei, sociologiei, psihologiei etc.). „Critica estetică” şi „critica ştiinţifică”, interferate, produc marea înflorire a esteticii româneşti din secolul nostru, manifestată sub diverse modalităţi. Personalitatea lui Maiorescu patronează o seamă dintre noile împliniri. Cît priveşte continuitatea lui Gherea (unul dintre primii esteticieni marxişti ai lumii, alături de Lafargue şi înaintea lui Mehring sau Plehanov), ea se manifestă viguros mai cu seamă în preocupări de sociologia artei sau în temeiurile estetice ale unei critici cu deschidere socială.

Cît priveşte tipologia esteticii româneşti din secolul nostru, am putea deosebi: disciplina universitară ca ştiinţă filozofică de înaltă profesionalitate; elaborarea unor originale sisteme filozofice în care estetica ocupă un important loc, sau reflexul particularizat-estetic al unor opţiuni filozofice în lumina cîtorva metodologii recente; impactul dintre metode ştiinţifice de ultimă oră şi studiul artelor, cu varii generalizări ş.a.m.d. Din motive de istorie reală, în avanscena spiritualităţii româneşti continuă să se situeze literatura, respectiv critica literară, care se exersează continuu şi în direcţia generalizărilor estetice, dovadă activitatea prodigioasă a lui Ibrăi- leanu şi Lovinescu, Călinescu, Zarifopol şi, în parte, Ralea. Esteticianul profesionist se instalează, totodată, în viaţa universitară şi o onorează la nivel european, precum Mihail Dragomirescu, Tudor Vianu, Li viu Rusu şi alţii. Unii scriitori, postulîndu-se teoreticieni, corelează arta cu filozofia, Camil Petrescu prin prisma fenomenologiei, Lucian Blaga în lumina propriei sale construcţii monumentale.

Cum s-a dezvoltat estetica românească în ultimele aproape patru decenii? începutul a fost acela al regenerărilor entuziaste, sub semnul continuităţilor culturale, prin legătura între tot ce fusese de preţ în spiritualitatea românească şi înnoirile la ordinea zilei. Anii cincizeci se dovedesc deosebit de contradictorii, cu acute deteriorări dogmatice, mai ales în prima jumătate a perioadei. Revirimentul pozitiv se produce în anii şaizeci. Reluarea în posesiune a clasicilor marchează un semn al înnoirii. Alături de „bătălia pentru moştenire" şi în strînsă legătură cu ea, dezvoltarea se vădeşte şi printr-o adecvată teoretizare a literaturii şi artei socialiste. în anii şaizeci estetica înaintează totuşi oarecum timid, în prelungirea unei succesiuni cunoscute, în fruntea căreia se instalează literatura (artele) şi în care apoi un rol de seamă joacă critica şi istoria respectivelor domenii de artă. Din ce în ce mai matură se dovedeşte estetica din anii şaptezeci. Explicita generalizare filozofică a artei şi a altor valori estetice, văduvită de schematism mai mult decît critica sau istoria genurilor, recuperează acum distanţa despărţitoare şi se angajează într-o înaintare comună de cursă lungă. Simbiozele se dovedesc salutare în măsura în care multiplică studiile estetice din şi de pe teritoriile învecinate. Profesioniştii esteticii, în universităţi, cercetare, publicistică probează, la rîndul lor, capacitatea de generalizare, relativ distinctă, deşi înfrăţită cu alte compartimente teoretice. Estetica românească se preocupă de îndatoririle ei specifice, în strînsă legătură cu criticii, istoricii şi teoreticienii diverselor ramuri de artă, cu filozofii şi oamenii de ştiinţă preocupaţi de propăşirea artei şi culturii socialiste româneşti.

2. Privire istorică asupra evoluţiei problematicii esteticii

Marea majoritate a ramurilor din care se constituie sistemul actual al ştiinţelor şi cugetării teoretico-filozofice nu au apărut printr-un unic şi decisiv „gest instaurativ", ci în cursul unui proces îndelungat de geneză. Estetica face parte dintre acestea. Cît a durat procesul amintit, în cazul disciplinei noastre? Răspunsul depinde de soluţia ce se dă unei alte probleme, pe care Croce o enunţă sub forma următoarei alternative: „. . . dacă estetica trebuie considerată o disciplină antică sau modernă; dacă ea a venit pe lume prima oară în secolul al XVIII-lea sau era deja formată în lumea greco-romană?"[1]. Gînditorul italian se declară de partea celor care afirmă caracterul modern al esteticii, deoarece aceasta fiind *„ştiinţa activităţii expresive (reprezentative, imaginative)"* (...) nu apare decît atunci cînd e determinată în mod propriu natura imaginaţiei, a reprezentării, a expresiei .. . *"*[2].

La argumentul invocat — care este legat pînă la subordonare de modul în care defineşte Croce însăşi arta — mai pot fi adăugate şi altele, binecunoscute (în secolul al XVIII-lea disciplina noastră capătă, datorită lui Al. Baum- garten, un nume, cel pe care îl poartă şi astăzi; la sfîrşitul veacului respectiv şi începutul celui următor apar marile sisteme teoretico-estetice: cel kantian şi cel hegelian etc.). Pot fi însă aduse şi contraargumente. între altele, nu putem considera cele 22 de secole de cugetare teoretico-estetică ce au trecut de Ia meditaţiile lui Pitagora asupra frumosului doar o etapă pregătitoare, un fel de „preistorie", aşa cum au fost alchimia şi astrologia pentru chimie şi, respectiv astronomie. Să ne gîndim că în această îndelungată perioadă cugetarea- estetică s-a afirmat prin dialogurile lui Platon şi *Poetica* lui Aristotel, prin anticul *Tratat despre sublim* şi *Arta poetică* a lui Boileau, prin contribuţiile lui Horaţiu, Alberti, Descartes, Leibniz, Shaftesbury ş. a.

Constituirea cîmpului tematic al esteticii în antichitate

Pentru ideea vechimii mai mult decît bimilenară a disciplinei noastre pledează şi faptul că o bună parte dintre problemele fundamentale ale esteticii au fost ridicate, chiar dacă nu în toate cazurile în mod explicit, încă din antichitate, cînd cugetarea teoretică avea un caracter nediferenţiat, deci nu putem revendica nici pentru estetică statutul de ramură distinctă. Dezvoltarea în timp a esteticii s-a realizat prin recurenţa marilor teme, dublată de un continuu efort de lărgire şi precizare a problematicii proprii. Este un proces îndelungat, milenar, niciodată încheiat, de autodefinire, de cucerire — pas cu pas — a „conştiinţei de sine" a esteticii, prin delimitarea de alte componente ale cunoaşterii teoretice (căci conştiinţa *de sine* presupune conştiinţa *de altul),* mai cu seamă de filozofie şi de teoria diverselor arte. în acest proces îndelungat şi complex, problematica esteticii a suferit continuu schimbări, sub influenţa contextului social-istoric şi a înnoirilor din artă şi din viaţa spirituală în general. Există însă un mănunchi de constante relative, de interogaţii ce revin mereu, în toate (sau aproape toate) epocile, orientările şi marile sisteme din istoria esteticii.

Una dintre acestea o constituie statornicirea obiectului meditaţiei teoretico-estetice. încă de la primele sale începuturi (secolul al Vl-lea î. e. n.) estetica antică face distincţia între frumos şi diversele întruchipări ale artisticului— muzică, poezie, teatru (noţiunea generală de artă, în înţelesul modern al termenului, nu se născuse încă) — , această disociere mergînd, la Platon, pînă la opoziţie. Distincţia menţionată a constituit premisa deosebirilor de poziţie, fără ca problema să fie explicit formulată, în ceea ce priveşte *obiectul* cercetării estetice. Astfel, Pitagora şi, mai ales, Platon au dat întîietate *frumosului (td kalon)* — unul dintre dialogurile platoniciene, *Hippias Maior,* este consacrat în întregime acestei teme —, în timp ce Aristotel îşi concentrează atenţia

[1] Benedetto Croce, *Estetica*, Bucureşti, Edit. Univers, 1970, p. 223.

[2] *Ibidem.*

asupra problemelor artei, preferinţă pe care o vom reîntîlni şi la autorii latini din veacurile următoare (între alţii, la Horaţiu).

Explicit şi-au pus, însă, anticii *problema esenţei frumosului şi^Ta artei,* problemă ce constituie nucleul interogativ al cugetării estetice din toate timpurile şi de toate orientările. în tentativele de soluţionare a acestei probleme gîndirea elină a „forjat" un concep t-cheie — *mimesis* — care s-a dovedit cu timpul unul dintre cele mai viabile. De incontestabilă valoare orientativă, principiul imitării este totodată suficient de larg şi de suplu pentru a permite cristalizarea, în interiorul acestei perspective, a unor puncte de vedere accentuat diferite şi chiar opuse. Astfel, potrivit opiniei lui Pitagora, frumosul reproduce forma — sferică — a universului (sfera fiind cel mai frumos dintre obiectele fizice), iar muzica este o imitaţie a armoniei lumii astrale; în concepţia lui Platon, arta este o imitaţie de gradul doi, deoarece în creaţiile artistice sînt reproduse obiecte şi fenomene din realitate care, la rîndul ei, este o reflectare a lumii ideilor; pentru Aristotel însă, punctul deplecare îl co lumea reală, arta — ca imitare — fiind o „copie primă" a acesteia, dar şi o depăşire, o desăvîr- şire a ceea ce a fost început de natură; principiul imitării este implicat şi în denunţarea de către Horaţiu a imaginilor arbitrare, a căror construcţie nu reflectă coerenţa firească a fenomenelor reale.

Din ideea de mimesis decurge logic problema valorii de cunoaştere a artei, soluţiile propuse fiind şi în acest caz diferite. Deosebirea cea mai accentuată o constatăm între poziţiile în ultimă instanţă divergente, adoptate de Platon şi, respectiv, Aristotel. Primul contestă capacitatea artei de a ne furniza cunoştinţe despre esenţa realului, întrucît artistul nu ar imita „firea fiecărui lucru" (deci esenţialul, generalul), ci doar „aparenţa" (fenomenalul); „departe aşadar de adevăr este meşteşugul imitaţiei" fiindcă nu face decît să atingă uşor cîte ceva din fiecare, anume arătarea lui[3]. «Stagiritul, dimpotrivă, consideră arta drept un instrument foarte eficace de cunoaştere, temeiul acestei aprecieri fiind ideea că imitarea prin artă se realizează „în marginile verosimilului şi ale necesarului"[4], de unde şi celebra comparaţie dintre poezie şi istorie, prima fiind socotită „mai filozofică şi mai aleasă", deoarece „înfăţişează mai mult universalul cîtă vreme istoria mai *degrabă* particularul" [5].

Problema valorii gnoseologice a creaţiilor artistice constituie însă doar unul dintre aspectele unei teme mai cuprinzătoare, cea a rolului social al artei. Gîndirea estetică antică a sesizat influenţa puternică pe care o exercită arta şi frumosul asupra omului. Pitagoreicii au vorbit despre funcţia modelatoare şi disciplinatoare a muzicii, iar în convorbirile lui Socrate tema artei şi frumosului se îmbină strîns cu cea binelui. Platon are o atitudine oarecum aparte, el apreciind etic frumosul, dar considerînd că arta în general are o influenţă morală negativă, că desfătarea estetică slăbeşte raţiunea şi este generatoare de impulsuri josnice, cerînd cenzurarea operei homerice şi preconizînd expulzarea poeţilor şi dramaturgilor din cetatea sa ideală. Şi în această privinţă Aristotel se înscrie în replică. El apără plăcerea estetică, o consideră aliată a raţiunii şi înălţătoare de cuget; el socoteşte arta drept un important mijloc de combatere a unor maladii ale spiritului. Această combatere s-ar realiza pe calea homeopatică— mila este eliminată prin milă, groaza prin groază etc. —, procesul în cauză, efectul său, ca şi respectivele funcţii ale artei fiind sintetizate — prin examinarea influenţei tragediei asupra spectatorilor— în conceptul aristotelic de *katharsis* (purificare). Problema va fi reluată şi în perioada următoare, de după Aristotel, a antichităţii. Autorul necunoscut al celebrului *Tratat despre sublim* va lega ideea de sublim de înălţarea sufletească, iar la Roma se va afirma idealul horaţian al îmbinării utilului cu plăcutul *(qui miscuit utile dulci),* o reluare a unui deziderat formulat încă de sofişti.

Trecînd la o altă problemă cardinală a esteticii, cea a creaţiei artistice, constatăm că încă din perioada începuturilor esteticii antice se cristalizează două direcţii de gîndire: dacă la Democrit găsim afirmaţii care atestă că acesta a pus accentul pe spontaneitate necontrolată şi extaz, sofiştii dau prioritate elaborării conştiente, meşteşugului, care se poate învăţa. Platon împinge ideea caracterului necontrolat al creaţiei artistice aproape de limită; poeţii sînt, consideră el, asemeni magnetului, inconştienţi de forţa lor şi ei nu creează lucizi, cu meşteşug, ci „pradă inspiraţiei şi sub stăpînirea zeilor".

° PJaton, *Statal,* în voi. *Arte poetico. Antichitatea,* Bucureşti, Edit. Univers, 1970, p. 125.

[1] Aristotel, *Poetica,* în *voi. cit.,* p. 161.

[5] *Ibidem,* p. 162.

Contrazicîndu-şi, şi în această problemă maestrul, Aristotel apără pe poeţi — pe care îi situează la nivelurile superioare ale ierarhiei tipurilor psihologice, alături de filozofi şi de oamenii politici (practicanţii „artei regale”) —, reabilitează retorica (socotită de Platon o tehnică a linguşirii), dă sfaturi dramaturgilor şi întreprinde analize atît de minuţioase privind alcătuirea intimă a operei de artă, încît întreaga sa *Poetică* poate fi considerată ca o pledoarie pentru ideea raţionalităţii actului de creaţie artistică.

în secolele care urmează „momentului Aristotel” (Stagiritul moare în 322 î.e.n.) nu apar mari teorii, dar sînt elaborate importante lucrări de sinteză şi de program estetic. în această epocă au fost scrise *Arta -poetică* a lui Horaţiu, tratatul *Despre arhitectură* al lui Vitruviu, manualul de muzică al lui Aristo-xenos, tratatele *Despre potrivirea cuvintelor* ale lui Dionis din Halicarnas şi *Despre formarea oratorului* al lui Quintilian, scrierile lui Cicero, prima analiză monografică consacrată unei categorii *estetice. (Despre sublim,* atribuită multă vreme lui Longin) etc. Toate aceste lucrări au un accentuat caracter normativ şi pedagogic, ele învederînd faptul că ideea artei ca meşteşug şi ca elaborare conştientă cîştigase teren.

Contestarea acestei poziţii va veni din partea lui Plotin (anii 204—270 e. n.) care, reluind după o jumătate de mileniu elementele de iraţionalism din doctrina platoniciană, va elabora prima interpretare eminamente mistică, din istoria esteticii, a problematicii frumosului şi a artei, pe care le consideră ca fiind de esenţă divină. în felul acesta Plotin este atît ultimul exponent al esteticii antice, cît şi precursorul imediat al celei medievale.

Continuitate şi discontinuitate în istoria obiectului şi problematicii cugetării estetice

Antichitatea nu reprezintă numai prima etapă a istoriei esteticii, ci şi termenul principal de referinţă în analizele şi judecăţile comparative prin care apreciem etapele următoare şi mai ales pe cele imediat următoare. Cercetările istorice au demonstrat mai de mult că epoca medievală nu trebuie considerată — în ciuda dominaţiei tiranice a dogmatismului religios — o „pauză” în devenirea culturii spirituale; gîndirea teoretico-estetică din acea vreme, deşi reprezintă un regres faţă de cea antică, poate constitui un argument în acest sens.

Cugetarea estetică medievală îşi concentrează atenţia asupra frumosului — artele propriu-zise erau prea puţin preţuite —, iar în interpretările care se propun regăsim unele opinii exprimate de antici. Astfel, Sf. Augustin se inspiră din stoici cînd defineşte frumosul ca proporţie a părţilor dublată de suavitatea culorii; alţi gînditori (Albertus Magnus, Bona- ventura) vor propune interpretări oarecum similare, iar Toma d’Aquino va defini frumosul prin trei proprietăţi: integritatea, proporţia şi strălucirea. Întîlnim în Evul Mediu negarea valorii morale a artei în favoarea religiei (Tertulian), atitudine care ne-o aminteşte pe cea a lui Platon, precum şi reluarea, de către Augustin şi alţii, a interpretărilor pitagoreice (prin număr) ale frumosului. Manifestat şi în restrîngerea evantaiului tematic, regresul pe care îl înregistrează gîndirea estetică în evul mediu este şi mai evident în planul interpretativ propriu-zis; potrivit concepţiilor teologice despre lume şi om, în ultimă instanţă, şi în sfera esteticului, totul emană de la divinitate, exprimă perfecţiunea divină.

Ca şi Evul mediu, Renaşterea va ilustra influenţa contextului cultural asupra problematicii şi opţiunilor interpretative din domeniul gîndirii teoretico-estetice; numai că în cel de-al doilea caz, alături de influenţa (evident cu sens diferit) a ideologiei, se va exercita presiunea înnoirilor din practica artistică, impunînd reconfigurări tematice. Considerată de toţi istoricii ca fiind o epocă profund înnoitoare şi rodnică în dezvoltarea generală a societăţii, (şi în particular, în devenirea vieţii spirituale), caracterizată drept „cea mai mare răsturnare progresistă din cîte trăise omenirea pînă atunci” [6] şi chiar drept un fenomen ce „taie în două întreaga istorie a umanităţii" [7], Renaşterea nu se bucură de o apreciere unanimă ca etapă în evoluţia gîndirii teoretico-estetice. Benedetto Croce, de pildă, afirmă că această perioadă „nu depăşeşte cercul ideilor antichităţii” [8].

» Fr. Engels, *Dialectica naturii,* Bucureşti, Edit. politică, 1959, p. 5.

[7] Edgar Papu, *Călătoriile Renaşterii şi noi structuri literare,* Bucureşti, E.PX.U., 1967, p. 6.

[8] Benedetto Croce, *op. cit.,* p. 246.

Ce-i drept, în climatul de îndepărtare de dogmatismul teologic medieval, Renaşterea marchează o revenire la ideile antichităţii, apelînd, evident, la acele concepte, perspective şi opţiuni (cum sînt acele ce-şi găsiseră cea mai convingătoare cristalizare în opera lui Aristotel) care o puteau sprijini în sensul arătat. Regăsim în gîndirea renascentistă, de pildă, principiul mimesis-ului, în teza — afirmată de Alberti, Leonardo, Diirer ş. a. — că arta trebuie să fie o *oglindă* a realităţii (simbolul oglinzii fusese utilizat şi de unii autori medievali, dar cu înţeles mistic). Renaşterea nu a nesocotit total problematica frumosului — atît de insistent abordată în epocile anterioare — , frumos pe care artiştii şi gînditorii din acea vreme (Michel-angelo, Diirer ş. a.) îl considerau ca fiind *ascuns,* deci decelabil prin *efort,* anume printr-un efort de *dezvăluire* (interpretare opusă tezei medievale că imaginaţia zămisleşte „văluri" care obnubilează esenţa existentului). Această epocă chiar a lărgit aria frumosului, prin descoperirea valorii frumosului natural[9], dar numai ca obiect al contemplării şi sursă de inspiraţie (Dante, Petrarca, Giotto), nu şi ca problemă teoretico-estetică. Atenţia s-a concentrat însă cu evidentă precădere asupra problemelor artei. Mergînd mai departe în stabilirea ierarhiilor tematice, constatăm prioritatea acordată artelor vizuale (aducîndu-se, în acest sens, şi argumente : pictura — susţine Leonardo — este mai „adevărată" decît poezia, fiind reflectarea directă a realităţii, nu prin intermediul cuvintelor), precum şi prevalenţa analizelor vizînd procesul creaţiei artistice şi opera de artă.

Aplecarea stăruitoare asupra problemelor practicii artistice, în strînsă corelaţie cu particularităţile artei şi vieţii artistice din acea vreme (marea efervescenţă, pasiunea inovatoare, realismul, tendinţele desacralizante etc.), precum şi cu unele caracteristici ale epocii în ansamblul ei (de la efectul cultural-psihologic al descoperirilor geografice pînă la suflul raţionalist, la tendinţele laicizante şi la afirmarea umanismului), toate acestea au determinat anumite trăsături distinctive ale gîndirii estetice din acea vreme. Astfel, se poate vorbi de *caracterul antispeculativ* al esteticii renascentiste, care nu a produs ample construcţii sistematice şi nu a dat o nouă filozofie a frumosului, dar ne-a lăsat solide analize particulare şi a marcat un important progres în constituirea ştiinţelor artei.

Un autentic spirit ştiinţific tutelează modul în care în Renaştere este pusă problema rolului normelor în creaţia artistică. Ridicîndu-se împotriva dogmatismului teologic al esteticii medievale (deşi această separare n-a fost atît de explicită şi de radicală cum se consideră cel mai adesea), estetica renascentistă s-a sprijinit în acest sens pe teze şi concepţii teoretico- estetice elaborate în antichitate, dar a manifestat şi faţă de cugetarea antică o accentuată independenţă; aceasta este învederată de examinarea critică a concepţiilor estetice ale lui Platon şi Aristotel de către G. Fracastoro, L. Castelvetro sau Giordano Bruno. Protestul împotriva unor canoane nu a însemnat absenţa oricăror prescripţii. Există în estetica Renaşterii şi principii normative generale, deduse din interpretarea esenţei artei (de exemplu, fidelitatea faţă de real), dar există mai cu seamă norme extrase din studiul operelor, studiu întreprins cu rigoare, apelîndu-se chiar şi la ajutorul matematicii. Gînditorii şi artiştii renascentişti au întreprins cercetări asidue privind perspectiva (Alberti), proporţionalitatea (Luca Pacioli, A. Diirer, Piero della Francesca) etc. Asimilarea cunoştinţelor dobîndite prin astfel de cercetări este considerată ca fiind indispensabilă (alături de formarea deprinderilor practice) şi nici o epocă de pînă atunci nu a pus atît de insistent problema pregătirii artiştilor. Faptul se corelează cu înţelegerea creaţiei artistice ca proces conştient şi ca efort lucid de elaborare (pictura este — afirma Leonardo — *„una cosa mentale"),* precum şi cu tendinţa ce va cunoaşte chiar unele accentuări spre sfîrşitul perioadei şi în epoca imediat următoare: de a respinge canoanele prestabilite ale antichităţii. Această atitudine antinormativistă este împinsă de Giordano Bruno pînă la contestare vehementă (nu poezia ia naştere din reguli, afirmă el, ci regulile iau naştere din poezii), pînă la revoltă — întîlnită şi la alţi cugetători (ca Ortensio Landi sau Francesco Patrizzi) — împotriva normelor poetice proclamate de Aristotel.

Relativ mai slab reprezentate în peisajul gîndirii estetice renascentiste, problemele receptării artei — mai ales în ceea ce priveşte efectul şi rolul acesteia — au fost totuşi abordate, prilejuind, dealtfel, afirmarea unor poziţii diverse şi chiar opuse: Fracastoro promo

[9] Vezi Iakob Burckhardt, *Cultura Renaşterii în Italia,* Bucureşti, Edit. pentru literatură, 1969, cap. *Descoperirea frumuseţii naturii.*

vează o concepţie umanistă despre rolul artei (consonantă cu interpretarea frumosului, de către Campanella, drept *signum boni),* în timp ce la alţi cugetători (ca Alberti, Castelvetro ş. a.) accentul cade pe desfătarea estetică.

Prin baroc şi manierism se manifestă în creaţia artistică tendinţa de îndepărtare de rigoarea şi limpezimea sobră a idealurilor estetice renascentiste. Dar preocupările teoretice care însoţesc aceste înnoiri — unele datorate artiştilor înşişi, ca Rubens, Bernini — conduc la rezultate inegale şi nu se constituie ca o etapă distinctă în evoluţia problematicii esteticii.

Cea mai puternică reacţie împotriva gîndirii teoretico-estetice a Renaşterii o constituie clasicismul, poate mai puţin ca mişcare artistică propriu-zisă, cît ca doctrină estetică. Deşi între cele două orientări există importante puncte comune (ideea raţionalităţii artei, admiraţia pentru cultura antică), prevalente sînt totuşi deosebirile. Pictura — şi, în general, artele vizuale — cedează primul loc, ca obiect de cercetare şi termen de referinţă, literaturii (în special, dramaturgiei); meditaţia stăruie mai insistent asupra problematicii frumosului, identificat cu adevărul; tendinţelor antinor- mativiste din Renaştere li se opune o preocupare excesivă pentru reguli, accentuatul normativism al esteticii clasicismului concreti- zîndu-se în legea celor trei unităţi, în postularea fixităţii şi purităţii necesare a genurilor şi speciilor, în normele rigide şi schematizante de tipizare, în supraestimarea rolului factorului conştient în creaţia artistică (concomitent cu subaprecierea importanţei spontaneităţii) etc.

Caracterul destul de precis delimitat al curentului, prestigiul în epocă al culturii în care acesta s-a afirmat (cultura franceză), asocierea strînsă a doctrinei estetice cu unul dintre marile curente filozofice (raţionamentul cartezian), ilustrarea fidelă a acesteia în valoroase capodopere (ca acelea din teatrul lui Corneille şi al lui Racine), faptul că principiile teoretice au fost reunite şi sistematizate într-o lucrare aproape monografică *{Arta poetică,* a lui Boi- leau), toate acestea conferă clasicismului calitatea de timbru specific al esteticii secolului al XVII-lea, inclusiv pe planul problematicii esteticii. Dar, încă din acest veac încep să se manifeste la unii gînditori (Bacon, Le Bossu) tendinţa de a extinde dincolo de cîmpul tematic specific clasicismului, de a-şi îndrepta atenţia — chiar dacă, în unele cazuri, cu intenţii de discreditare — asupra acelor facultăţi şi procese subiective care sînt cu precădere solicitate în contactul omului cu arta (imaginaţia, gustul, sentimentele, pasiunile), precum şi de a cerceta şi alte arte, pe lîngă cea a literaturii (muzica, de pildă). Faptul anunţă înnoirile tematice din estetică în etapa şi în cuprinsul acelei direcţii antifeudale care s-a manifestat pe planul întregii culturi spirituale şi în majoritatea ţărilor Europei — la noi, în primul rînd prin Şcoala ardeleană — şi anume, *iluminismul.*

Estetica iluministă este dificil de delimitat cronologic. Primele afirmări datează din jurul anului 1700 — dacă luăm drept repere, de pildă, începuturile activităţii esteticianului englez Shaftesbury —, ea prelungindu-se, prin Schiller şi Goethe, pînă în veacul trecut, perioadă în care nu tot ceea ce a dat cugetarea estetică este subsumabil acestei direcţii. Orientarea prea puţin unitară — dealtfel se şi alimentează din surse eterogene, atît artistice (de la creaţiile lui Marivaux şi Diderot, pînă la cele aparţinînd romantismului), cît şi teoretice (senzualismul lui Locke, idealismul lui Leibniz, dar şi radicalismul ideologic al materialiştilor francezi) —, estetica iluministă are meritul de a fi îmbogăţit şi diversificat considerabil problematica disciplinei noastre. Reluînd, fireşte, permanentele interogaţii privind natura frumosului şi a artei, specificul creaţiei artistice etc., reprezentanţii orientării împing adesea mai departe disocierile tematice, abordînd aspecte mai puţin cercetate, stabilind noi corelaţii etc.

Astfel, deşi va continua şi în această epocă (prin Shaftesbury, Winckelmann ş. a.) analizarea frumosului prin raportări la valori extra- estetice, în special binele, se procedează însă
— ceea ce constituie o perspectivă înnoitoare — şi la examinarea acestei categorii centrale în estetică prin comparaţie cu sublimul (Burke), se sugerează unitatea conţinutului cu forma (Herder, Goethe), a însuşirilor obiective cu cele subiective (Diderot, Hutcheson). Reacţiilor estetice subiective le acordă o atenţie specială estetica engleză — orientare tematică stimulată de senzualismul lockeian —, gînditori ca Addison, Shaftesbury, Hume, Kames etc. stăruind asupra „plăcerilor imaginaţiei”, asupra delectării estetice în general sau în- cercînd să descifreze natura specifică a „simţului estetic” (ca „simţ interior''). Problemele vor fi reluate, din perspective diferite, şi în

alte ţări, ca Franţa (Du Bos, Diderot), Italia (Vico), Germania (Herder), Olanda (Hemsterhuis) ş. a.

O altă categorie de procese subiective, a căror studiere în epoca iluminismului a fost stimulată de gîndirea filozofică anterioară, sînt cele legate de valoarea gnoseologică a artei. Pe linia clasificării leibniziene a tipurilor de cunoaştere, Alexander Baumgarten — filozoful german care a creat termenul de *estetică* (definind-o drept ştiinţă a cunoaşterii senzoriale)— consideră cunoaşterea artistică drept vagă, imaginativă, întemeiată pe sentiment şi sensibilitate (şi, în fond, inferioară); el cere artei claritate, dar o „claritate extensivă", expresia desemnînd bogăţia cantitativă de imagini, de detalii, note, semne etc., toate însă corelate într-o ordine (astăzi am spune structură) specifică. Alături de modul în care Baumgarten a tratat problemele gnoseologice ale artei — cu ecou în epocă — , cugetarea iluministă reia, prin Lessing şi Diderot, vechiul deziderat al veridicităţii, ca principiu fundamental al reflectării artistice. Totodată, în consonanţă cu întreaga concepţie promovată cu privire la însemnătatea culturii spirituale în progresul istor'c, estetica iluministă a examinat raportul artă—realitate şi în sensul influenţei active a creaţiei de frumos asupra omului, a vieţii sociale.

înnoirile tematice pe care le înregistrează cercetarea estetică în această perioadă sînt atestate de ineditul unor probleme ridicate, de originalitatea unora dintre corelaţiile sau interpretările propuse, de amploarea deosebită acordată unor teme abordate anterior doar tangenţial. S-a amintit de perspectivele novatoare, propuse în epocă, în studierea frumosului prin raportare la sublim (E. Burke), în disocierea esteticii de logică (Baumgarten). Noi sau relativ noi sînt şi preocupările privind vechimea istorică a artei, preocupări concretizate în teza lui Vico despre existenţa unei vîrste a imaginaţiei şi poeziei ca primă etapă a existenţei omenirii, precum şi în cea a lui Condillac, potrivit căruia cel dintîi mijloc de comunicare interumană a fost dansul. Deşi încercări de clasificare a artelor s-au făcut încă din antichitate, problema dobîndeşte însemnătatea cuvenită abia în perioada iluminismului ‘prin disocierile operate de Lessing (între artele *succesive* şi cele *simultane),* de Schiller (între poezia *naivă* şi cea *sentimentală),* preocuparea fiind, prezentă şi în alte scrieri estetice din acea vreme. Să mai adăugăm reluarea, în epocă a studiului artei antice (Winckelmann, Lessing), accentul pus pe idealurile progresiste ale burgheziei în ascensiune (de estetica franceză, de reprezentanţii mişcării *Sturm und Drang),* interpretarea artei ca joc (Schiller) etic.

Marile sisteme filozofico-estetice germane şi contextul epocii; orientări ulterioare

Datorită particularităţilor menţionate, mişcarea de idei din epoca iluminismului a constituit un context favorabil pentru triumful esteticii sistematice din gîndirea teoretico-filozofică germană. Cronologic, marea sinteză din *Critica facultăţii de judecare* aparţine integral iluminismului (fiind anterioară, de pildă, scrierilor lui Schiller) şi chiar hegelienele *Prelegeri de estetică şotii* ataşate sfîrşitului acestei perioade. Dar prin altitudinea cugetării şi mai ales prin caracterul sistematic al construcţiei teoretice, opera lui Kant şi cea a lui Hegel sînt momente de excepţie, neîncadrabile în orientări precon- stituite. Unicitatea acestor ample elaborări teoretice nu se alimentează însă, în primul rînd, dintr-o corespunzătoare originalitate tematică, în pofida gamei largi şi variate a aspectelor abordate.

Astfel, Kant reuneşte şi integrează într-o concepţie unitară un ansamblu de teorii — cu valoare autonomă uşor decelabilă — vizînd teme fundamentale ale esteticii: *frumosul* (natura frumosului — studiată din perspectiva unor nete disocieri între facultăţile spiritului — constituie problema centrală a esteticii kantiene), *sublimul, gustul estetic* şi *judecata estetică, geniul, sistemul artelor.* Enumerarea — chiar dacă i-am adăugat înnoirile din anumite cîmpuri tematice (de exemplu, clasificările operate în aria frumosului şi în cea a sublimului) — atestă că autorul *Criticii facultăţii de judecare este* debitor problematicii tradiţionale a esteticii. Dar, subliniind cît de mult datorează Kant unor predecesori (ca Shaftesbury, Hutcheson, Kames, Baumgarten, Vico, Muratori ş. a.), cercetătorii în domeniul istoriei esteticii relevă valoarea excepţională a „formei sistematice", subliniază că „ideea de sistem

şi Kant sînt termeni interschimbabili", astfel încît „a-i recunoaşte originalitatea în această privinţă înseamnă a i-o recunoaşte global"[10].

în epoca apariţiei *Criticii facultăţii de judecare* şi în cea ulterioară se pot distinge cîteva direcţii în intensa şi foarte variata mişcare a ideilor estetice. Consemnăm, mai întîi, continuarea esteticii iluminismului (cu faza ei ultimă la începutul veacului al XlX-lea), continuare realizată prin — aşa cum s-a arătat — Goethe şi Schiller, dar şi prin aportul altor gînditori (Humboldt, de pildă, cu a sa operă larg deschisă tematic, de la preocupări privind statutul diverselor genuri şi specii în artă, pînă la încercarea de a fundamenta o ştiinţă generală a limbajului sau de a elabora o „estetică metafizică").

Totodată, de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea — continuîndu-se şi amplificîndu-se, cu importante decalaje cronologice şi de valoare în diferite arii geoculturale, în prima jumătate a veacului trecut — se afirmă pe plan european (şi nu numai) romantismul. Bogata creaţie artistică a curentului este dublată de o efervescentă mişcare de idei în numeroase ţări: în Germania prin Novalis, Schelling, fraţii Schlegel, Solger, Schleiermacher, Jean Paul; în Anglia prin Coleridge, Wordswortli, Shelley; în Franţa prin Chateaubriand, M-me de Stael, prin lucrările de atitudine care au culminat cu prefaţa-manifest scrisă de Hugo la drama *Cromwell* şi cu celebra bătălie pentru *Hematii;* în Italia prin Manzoni; în America de Nord prin Emerson; la noi în special prin răsfrîngerile estetico-programatice ale ideologiei paşoptiste etc. Dacă însumăm contribuţiile numeroaselor personalităţi care au ilustrat-o, constatăm că gîndirea teoretică a romantismului a abordat practic toate domeniile, laturile şi aspectele problematicii istoriceşte constituite a esteticii. Adăugind şi caracterul contradictoriu al curentului (opoziţia dintre tendinţele înaintate şi cele conservatoare reprezentînd principala dovadă, dar nu singura), ne explicăm varietatea punctelor de vedere exprimate în cuprinsul acestei mişcări de idei.

Şi totuşi, romantismul are în istoria gîndirii estetice un profil tematic bine conturat. Curentul fiind, în ansamblul său, expresia neaccep- tării realităţii socioculturale date, a sentimentelor de dezamăgire şi revoltă, a unei stări de nelinişte, dar şi de nostalgie şi aspiraţie cătrc altceva, componenta sa teoretică reprezintă (în trăsăturile ei esenţiale, deci neexcluzînd unele elemente de continuitate) o reacţie contestatară împotriva clasicismului şi iluminismului. Încrederii în raţiune, promovată de aceste două orientări, estetica romantismului îi opune elogiul altor facultăţi ale spiritului (sentimentul, imaginaţia), ideea primatului valorilor afective. Considerînd deci că nu raţiunea prezidează actul creaţiei şi sprijinindu-se pe acea experienţă artistică prin care, încă de la preromantici, claritatea şi echilibrul fuseseră abandonate în favoarea exprimării stărilor vagi, nelămurite, teoreticienii noii mişcări îşi concentrează atenţia către zonele de clarobscur ale eului, către acele manifestări şi producţii cultural-estetice care par a ilustra cel mai bine tocmai partea de penumbră a spiritului uman. Sînt analizate — în unele cazuri de pe poziţii radical diferite —relaţiile visului cu arta (Novalis, Jean Paul), miturile şi simbolurile acestora (Fr. Schlegel), intuiţia şi imaginaţia (Schelling, Coleridge, Shelley), miraculosul (Jean Paul, Chateaubriand), „luminarea" prin artă (Schleiermacher) etc. Analiza genului şi a artistului în general este făcută din perspectiva ideii de personalitate titanică (Jean Paul, Stendhal), eventual înzestrată cu capacitatea vizionară de a întrevedea viitorul (Blake, Jean Paul, Emerson), pro- punîndu-se de asemenea şi interpretări mistice (Schelling). Radical antinormativistă, estetica romantismului condamnă vehement canoanele clasicismului — de pildă, celebra regulă a unităţilor şi pune un apăsat accent pe valoarea spontaneităţii în creaţia artistică. Este criticată de asemenea (de Hugo, Manzoni) ideea purităţii şi fixităţii genurilor şi speciilor artei, în focul acestei polemici fiind îmbogăţită teoria dramei, formă intermediară între tragedie şi comedie, ale cărei principii fuseseră expuse de reprezentanţi ai iluminismului (Diderot, Lessing). Dealtfel şi opoziţia ireductibilă între diferite categorii ale esteticului (frumos— urît, sublim—grotesc) este depăşită. Er. Schlegel atrăgea atenţia, încă de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, asupra valorii expresiv-estetice a urîtului (categoria se va bucura de o tratare sistematică abia în 1853, în *Estetica urîtului,* a lui Rosenkranz), iar Victor Hugo schiţează o nouă teorie a grotescului care reprezintă „pasul cel mai energic pînă atunci către

[10] Vezi K. E. Gilbert şi H. ICuhn, *Istoria esteticii,* Bucureşti, Edit. Meridiane, 1972, p. 288—289.

nivelarea frumosului şi a urîtului" [1x]. Amintim ir.săşi frumuseţea nu mai este interpretată i:r. perspectiva unor atribute (coerenţă, armonie, echilibru) care tind să o anexeze construitului, artificialului, ci a unor caracteristici precumpănitor „naturale" (pitoresc, insolit, exotic). Căci romantismul înseamnă, cum observa T. Vianu, şi o nouă atitudine faţă de r.i'ură, atitudine iniţiată încă de precursorii curentului, la care întîlnim cultul naturii sălbatice. Să adăugăm, pentru a încheia această creionare a profilului tematic al acestei etape a esteticii, că — opunîndu-se aspiraţiei clasicis- tr.ului către universalitate — estetica şi arta romantică au cultivat valoarea şi mîndria individualităţii, iar pornind de aici au subliniat originalitatea artei naţionale, deschizînd —în special prin Schlegel — drumul comparati- vismului (de remarcat că primul program estetic de la noi, cel al „Daciei literare", este axat pe ideea naţionalului în artă). Evoluînd in contextul unor puternice mişcări de înnoire socială, estetica romantismului nu putea să ignore problema rolului social al artei, problemă în legătură cu care — şi faptul învederează caracterul contradictoriu al curentului — reprezentanţii acestuia adoptă poziţii divergente: de la o fermă angajare socială (ca în romantismul românesc) pînă la izolare sau paseism (Chateaubriand, mai tîrziu Carlyle).

în peisajul gîndirii teoretico-estetice din primele decenii ale secolului trecut, o prezenţă marcantă o constituie — mai ales în Germania — estetica speculativă şi sistematică, la a cărei afirmare îşi aduc, dealtfel, contribuţia şi unii exponenţi ai romantismului (Schelling, Solger ş.a.). Dar, după *Critica facultăţii de judecare,* al doilea mare triumf al acestui tip de reflecţie ;i construcţie teoretică în domeniu îl realizează *Prelegerile ie estetică* hegeliene. Asemeni solitarului gînditor din Konigsberg, nici Hegel nu este încadrabil într-o orientare anterior constituită, el elaborînd o estetică pentru a-şi testa şi argumenta şi pe acest teren dificil validitatea sistemului filozofic. în spiritul viziunii sale generale despre lume, Hegel pune la temelia întregului edificiu teoretico-estetic pe care îl construieşte ideea unităţii dialectice dintre conţinut şi formă, arta fiind tocmai această fiinţare a ideii (conţinutul) în sensibil (forma). însăşi devenirea artei este de asemenea interpretată din perspectiva unei teze filozofice generale, aceea a coincidenţei logicului cu istoricul, triada *simbolic, clasic, romantic* (termenii au o accepţiune particulară în textul hegelian) desemnînd concomitent etapele principale şi ipostazele fundamentale ale artei. Cele trei componente ale triadei sînt disociate, pleeîndu-se tot de la raportul dialectic dintre conţinut şi formă. în centrul atenţiei stă arta clasică (exemplificată mai ales prin creaţia antichităţii eline), ipostază şi moment al artisticului în care ideea, avînd ea însăşi determinaţiile necesare pentru a se putea întruchipa în sensibil, îşi dobîndeşte şi forma corespunzătoare ; arta clasică este „adevărata" artă şi, totodată, cea mai pregnantă ilustrare a frumosului.

Sistem cu o largă deschidere tematică, care reia interogaţiile perene în domeniu, estetica hegeliană se distinge din acest punct de vedere prin ridicarea unor probleme noi, cît şi prin tratarea expresă şi amplă a altora mai puţin abordate anterior. Creatorul dialecticii moderne examinează deschis problema legitimităţii esteticii ca disciplină teoretică, cea a obiectului specific al acesteia (opţiunea sa îndreptîndu-se în acest sens către artă); din interpretarea prevalent gnoseologică a artei, corelată cu înţelegerea ei ca întruchipare alienantă a ideii în sensibil, Hegel trage concluzia că această formă de manifestare a spiritului nu este competitivă cu filozofia, el fiind primul gînditor care proclamă „moartea" — inevitabilă a artei. Este o concluzie, va observa Croce [12], „stranie şi dureroasă" pentru un om „dotat cu simţ estetic destul de puternic şi fervent amator de artă", însuşiri învederate cu prisosinţă de pătrunzătoarele analize întreprinse de Hegel asupra unor epoci şi mişcări artistice. Căci estetica hegeliană rămîne una dintre cele mai strălucite sinteze între demersul filozofic speculativ şi efortul de generalizare a experienţei artistice universale.

Prin Kant şi Hegel estetica speculativă pare a-şi fi dat întreaga măsură. Această cale va mai ispiti o serie de gînditori, mai cu seamă tot în spaţiul culturii germane. Unii dintre aceştia — ca F. T. Vischer, H. Lotze sau Ed. von Hartmann — stau în bună măsură sub semnul epigonismului şi eclectismului, deşi nu li se pot contesta unele contribuţii personale în domeniu

[12] Benedetto Croce, *op. cit.,* p. 36-1.

[11] Hugo Friedric, *Structura liricii moderne,* Bucureşti, E.L.U., 19(59, p. 29.

(notăm, doar în treacăt, că F. T. Vischer apelează la ideea hazardului, ca principiu al ontologiei generale, dar în raport cu care el interpretează şi natura, şi menirea artei, precum şi că H. Lotze are meritul introducerii termenului de *valoare* în vocabularul esteticii). Alţii, însă — în ciuda caracterului eronat al postulatelor de la care pleacă în elaborarea propriilor teorii —, sînt gînditori de prim-plan: Arthur Schopenhauer, cu teoria iraţionalistă a lumii ca obiectivare a voinţei şi care vede în artă calea de molcomire a impulsurilor, instinctelor şi pornirilor primitive ce produc agitaţia voinţei; Friedrich Nietzsche — care a fost influenţat de romantism şi de pesimismul schopenhaue- rian — cu a sa teorie a artei ca expresie a voinţei de putere (aceasta constituind însăşi esenţa vieţii), cu a sa concepţie elitistă despre artă (concepţie intim asociată atît cu aversiunea faţă de filistinismul burghez, cît şi cu cultul supraomului), dar şi cu remarcabile contribuţii la analiza tragicului şi cu foarte fertila disociere între *apolinic* şi *dionisiac,* frecvent reluată şi în prezent.

în ansamblu însă, perioada posthegeliană a secolului trecut constituie cea mai amplă şi mai radicală reacţie — din întreaga istorie de pînă atunci a esteticii — împotriva gîndirii şi construcţiilor de tip speculativ şi sistematic. Această reacţie se manifestă într-o mare varietate de forme, între altele şi datorită evantaiului larg de resurse din care ea se alimentează. Fără a urma o ordine de importanţă, să menţionăm mai întîi că — asemeni epocii în care s-a dat bătălia pentru romantism, dar poate şi mai pregnant ca atunci — creatorii de frumos înşişi, în special scriitorii, simt nevoia să formuleze judecăţi de valoare, în articole de critică, asupra creaţiilor şi mişcărilor artistice contemporane, dar mai ales să-şi declare explicit şi să-şi argumenteze opiniile cu privire la natura şi rosturile artei, la locul artistului în societate, la specificul creaţiei artistice etc. Edgar Allan Poe, Flaubert, Baudelaire, fraţii Goncourt, Zola, Oscar Wilde, Tolstoi, Walt Whitman ş. a.—, precum şi, pentru a nu scăpa cu totul din vedere celelalte arte, Wagner sau arhitectul francez Viollet le Duc — îşi teoretizează opţiunile, intervenind direct în mişcarea de idei. O altă resursă a acestei dominante atitudini antispeculative în epocă o constituie contribuţia, la dezvoltarea gîndirii teoretico-estetice, a criticilor şi istoricilor de artă, ca G. Semper, E. Hanslick, V. V. Stasov, A. Riegl (ca să nu mai vorbim de numărul mare al acelor critici şi istorici literari ale căror scrieri au o largă deschidere către problemele fundamentale ale esteticii). La aceasta se adaogă aportul acelor personalităţi — un V. G. Belinski, un John Ruskin, un Konrad Fiedler — , în cazul cărora esteticianul este dublat de criticul şi de teoreticianul unei anumite arte.

Chiar dacă a dat cîştig de cauză cercetărilor cu caracter mai aplicativ, în dauna demersului deductiv, şi chiar locul amplelor şi fastuoaselor construcţii sistematice I-au luat studiile pe teme relativ mai restrînse şi mozaicatele „gînduri despre artă", distanţarea — fireşte, nu în egală măsură la toţi autorii — de estetica speculativă nu a blocat abordarea frontală a marilor probleme teoretico-estetice cardinale sau intuirea şi formularea unor noi perspective interpretative privind fundamentele artei. Amintim, în acest sens, elaborarea conceptului de *vitalitate (Sichtbarkeit),ăe* către K.Fiedler a celui de *intropatie (Einfiihlung),* prezent şi la Herder, Vischer, Lotze, dar constituind reper esenţial în scrierile, de mai tîrziu, ale lui Lipps, Volkelt, Gross, Worringer (deci şi în secolul nostru); sau teoria „voinţei de artă" elaborată de Alois Riegl şi care va fi preluată de asemenea de Worringer.

Prezenţa activă în mişcarea de idei din epocă a unui mare număr de artişti, critici şi istorici de artă, varietatea experienţelor practice- artistice şi a poziţiilor teoretico-estetice pe care aceştia le ilustrau s-au convertit pe plan tematic în diversitatea caleidoscopică a problemelor abordate. Dacă însăşi această diversitate contribuie la individualizarea perioadei în raport cu cele anterioare, profilul tematic distinct al esteticii din etapa posthegeliană a veacului trecut îl dau două orientări, tot antispeculative, dar întemeiate pe alte resurse.

a) Una dintre acestea o constituie examinarea şi interpretarea artei prin raportare la contextul social. Facilitată de afirmarea realismului în artă — curent care, în virtutea principiului fidelităţii faţă de real, a aplecării artistului către existenţa cotidiană a omului, face să transpară mai evident relaţia artă-societate—, menţionata perspectivă derivă şi din două importante surse teoretice, şi anume — în ordine cronologică — : pozitivismul şi materia-lismul istoric.

în prelungirea ideilor unor socialişti pre-marxişti (ca Saint-Simon şi Pierre-Joseph

Proudhon), întemeietorul pozitivismului şi al sociologiei, Auguste Ccmte, vede în artă un instrument de reformă socială. Aportul specific al lui Comte la evoluţia esteticii îl constituie însă considerarea şi tratarea artei ca un ansamblu de fapte ce trebuie studiate cu o totală imparţialitate ştiinţifică şi explicate prin cauze; iar întrucît fenomenul artistic este, ca „produs social", dependent de starea societăţii, studiul trebuie extins la ambianţa socială respectivă. Orientarea este continuată de H. Taine, animat de acelaşi spirit scientist, de dorinţa de a găsi cauzele acestui „produs" care este arta, în rîndul cărora el înscrie mediul („mijlocul" — natural şi social — cum va traduce Gherea), momentul istoric, rasa. Pozitivismul se manifestă şi în estetica engleză, prin H. Spencer, a cărui orientare este influenţată de darvinism (dealtfel, el introduce termenul de *evoluţionism* în estetică).

în distanţarea critică de estetica speculativă un loc aparte (deoarece nu izvorăşte din pozitivism) ocupă scrierile despre artă ale democrat-revoluţionarilor ruşi, ale căror preocupări şi puncte de vedere în domeniu sînt strîns legate de atitudinea social-politică militantă, cît şi de pronunţata lor simpatie faţă de realism. Reprezentînd în epocă una dintre cele mai răspicate reacţii polemice împotriva esteticii lui Kant, Hegel, Vischer ş. a. (de care au fost însă influenţate), concepţiile teoretico-estetice ale lui V. G. Belinski, N. G. Cernîşevski, A. N. Dobroliubov au ca numitor comun ideea corelaţiei artei cu viaţa, cu realitatea socială. Această corelaţie este un principiu constitutiv al esteticului („frumosul e viaţa", afirmă Cernîşevski), ea determinînd totodată şi preferinţele tematice ale gînditorilor respectivi, în lucrările lor de estetică şi de critică, demo- crat-revoluţionarii ruşi au dat prioritate problemelor tipizării şi tipicului, ale caracterului naţional şi popular al artei, ale valorii gnoseologice şi mai ales ale rolului educativ, progresist al creaţiilor artistice.

în ceea ce priveşte estetica marxistă, aceasta, ca sistem teoretic deschis (asemenea materialismului dialectic şi istoric în ansamblu), nu-şi limitează obiectul cercetării doar la anumite coordonate sau ipostaze ale artei (şi esteticului în general). Dar în momentul fundamentării ei — prin tezele referitoare la determinarea artei (ca formă a conştiinţei sociale şi component al suprastructurii) de către baza economică a societăţii, teze cuprinse în scrierile lui Marx şi Engels de la mijlocul secolului trecut—, interpretarea materialist-istorică a fenomenului artistic s-a concentrat tocmai pe ideea acestei determinări. Precizările nuanţatoare de mai tîrziu ale lui Engels — din cunoscutele scrisori către I. Bloch, PI. Starkenburg, F. Mehring [13] — explică raţiunea acestei provizorii autolimitări ce s-a dovedit a fi sursa unei substanţiale îmbogăţiri tematice a esteticii. Prin contribuţiile directe ale întemeietorilor materialismului istoric, prin aplicarea şi de către alţi gînditori— Gherea, Liebknecht, Lafargue, Mehring, Plehanov — a acestei concepţii filozofice la studiul artei, gîndirea estetică se deschide larg, în a doua jumătate a secolului trecut, către problemele raportului artă-politică, artă-eco- nomie, artă-muncă, artă-ideologie, către problemele caracterului de clasă şi ale conţinutului ideologic al artei. Adversară a speculativismu- lui, dar şi a scientismului pozitivist, afirmîn- du-se ca o estetică filozofică, dar dovedin- du-se în timp ireductibilă la modalitatea tra- diţional-filozofică de reflecţie teoretică, estetica marxistă depăşeşte dialectic opoziţia dintre „sistem" şi „fapte".

De notat că, pe lîngă amplificarea preocupărilor pentru punerea în evidenţă a relaţiei biunivoce dintre artă şi societate, în secolul trecut se manifestă — ce-i drept, pornindu-se adesea de la un legitim protest împotriva aservirii artei de către societatea burgheză — şi poziţia inversă, de negare a acestui raport. Este vorba de aşa-numita mişcare a „artei pentru artă", care se afirmă cel mai puternic în Franţa (prin Flaubert, fraţii Goncourt ş. a.), fiind prezentă şi în alte spaţii culturale, de pildă cel englez (Oscar Wilde, Walter Pater) sau — încă din deceniul al cincilea — cel nord-american (E. A. Poe).

b) Cea de-a doua orientare care îşi pune pecetea asupra profilului tematic al esteticii din a doua jumătate a veacului trecut o constituie tentativa de a apela, pentru a răspunde marilor întrebări privind natura artei şi frumosului, la sprijinul disciplinelor ştiinţifice, cea mai insistent solicitată fiind psihologia. Drumul îl deschide Gustav Theodor Fechner, pionerul esteticii experimentale, care respinge tradiţionala estetică „de sus", în cadrul căreia cugetarea evolua de la universal către particu-

[13] Vezi: Marx—Engels—-Lenin, *Despre literatură şi artă*, Bucureşti, Edit. Miner'/a, 1974, p. 10— 15.

Iar, pledînd pentru o estetică „de jos", adică pornind de la fapte precis constatate. Ca atare, el elaborează un ansamblu de metode şi tehnici de cercetare experimentală, graţie cărora să se poată stabili statistic preferinţele subiecţilor investigaţi pentru anumite raporturi de mărime sau pentru anumite caracteristici configurative ale diverselor forme vizuale. Preocupări pentru o fundamentare riguros ştiinţifică a tezelor elaborate s-au manifestat şi în teoria muzicii, Hermann Helmholtz reluînd probleme ridicate încă de Pitagora şi care au reţinut atenţia unor gînditori din secolul al XVIII-lea.

Caracterul contradictoriu al rezultatelor dobîndite şi nonconcordanţa unor dintre acestea cu experienţe artistice semnificative (în special extraeuropene) nu au împiedicat audienţa largă a acestei direcţii, dar au pus cu deosebită acuitate necesitatea explicării ştiinţifice a faptelor constatate. Or, nici Fechner, care stabileşte un set de principii explicative (majoritatea, însă, fără o legătură directă cu fenomenul estetic, iar celelalte constituind latura tradiţională a doctrinei sale), nici Wilhelm Wundt nici ceilalţi experimentalişti nu au furnizat explicaţii convingătoare pentru preferinţele constatate faţă de proporţia de aur şi de raporturile de simetrie sau pentru efectul şi valoarea muzicală a armoniilor.

în pofida tuturor acestor insuficienţe, estetica „de jos" are meritul de a fi deschis un nou şi fertil cîmp problematic, inaugurînd în estetică cercetarea ştiinţifică propriu-zisă, întemeiată pe şi aspirînd către exactitatea maximă posibilă, imbatabilă în descripţia riguroasă a fenomenului studiat, dar handicapată în ceea ce priveşte interpretarea acestuia.

Direcţii tematice şi accente metodologice în estetica veacului nostru

Secolul XX se înscrie în istoria esteticii ca o etapă de dezvoltare fără precedent, exponenţială, dezvoltare învederată de sporirea masivă a efectivului de cercetători şi a volumului de cercetări în domeniu, de creşterea spectaculoasă a numărului de cărţi, studii şi reviste de specialitate şi a tirajelor acestora, de diversitatea direcţiilor de gîndire, de intensificarea confruntărilor de idei etc. Aproape toate marile perspective interpretative, toate modalităţile mai importante de desfăşurare a cercetării şi de construire a discursului teoretic ce s-au cristalizat în cele două milenii şi jumătate care au trecut de la reflecţiile lui Pitagora asupra frumosului şi a muzicii, toate sînt nu numai prezente astăzi, ci şi reafirmate cu deosebită forţă (una dintre puţinele orientări aflate — ca urmare a ascensiunii spiritului ştiinţific — într-un vizibil şi binevenit reflux este cea axată pe interpretarea mistico-religioasă a artei, iraţionalismul căutîndu-şi în ultima vreme alte temeiuri şi capătînd alte înfăţişări).

în aceste condiţii, estetica veacului nostru se caracterizează prin cel mai larg evantai tematic, prin extrema varietate a aspectelor abordate, particularităţi izvorînd în mare măsură din rediscutarea ipotezelor explicative, principiilor şi soluţiilor avansate anterior. De unde şi dificultatea schiţării profilului tematic al acestei etape în evoluţia esteticii. O asemenea tentativă ar putea demara de la afirmaţia că problematica esteticii din secolul XX nu coincide totuşi cu suma problemelor supuse discuţiei în decursul istoriei disciplinei noastre. Şi cum un inventar al temelor cercetate şi punctelor de vedere exprimate nu şi-ar găsi locul într-o privire sintetică, argumentele în favoarea afirmaţiei de mai sus sînt şi trăsături particularizatoare ale esteticii veacului, pe planul problematicii acesteia.

Un prim fapt care se impune atenţiei este prezenţa, pe eşichierul tematic al gîndirii estetice, a unor probleme total inedite sau care — chiar dacă fac parte din sfere tematice mai largi, abordate anterior, sau chiar dacă realitatea estetică pe care o vizează a fost intuită şi mai înainte — abia acum beneficiază de o tratare teoretică mai amplă. O parte dintre acestea decurg, fie şi indirect, din anumite trăsături distinctive ale civilizaţiei secolului. Este vorba de reflexele pe plan teoretic ale *industrial design*-ului (prin contaminare — dar şi datorită altor cauze — au sporit totodată şi preocupările pentru studierea celorlalte componente ale esteticii cotidianului, ca estetica ambientului, cea a ceremoniilor sociale etc.); este vorba, de asemenea, de statutul „artei” computerelor, de fenomenul *kitsch,* de raporturile artei şi vieţii artistice cu mass-media ş.a. O altă gamă de probleme specifice gîndirii estetice a secolului XX rezultă din anumite procese

sociale carc au avut şl au loc în această perioadă, din caracteristici ale climatului ideologic şi, pe un plan mai larg, ale spiritualităţii acestei epoci. Pot fi citate, în acest sens, probleme ca angajarea socială şi estetică a artistului, manipularea *artei* şi manipularea *prin artă* (în societatea capitalistă), raportul artă-alienare şi funcţia dezalienantă a artei autentice ş. a.

Un al doilea factor care particularizează estetica veacului nostru îl constituie schimbările intervenite în *ordinea de importanţă* a temelor abordate, unele dintre acestea înre- gistrînd spectaculoase „salturi" pe scara preocupărilor manifestate de specialiştii în domeniu. Astfel, încă de la începutul perioadei la care ne referim se constată o vizibilă deplasare a atenţiei spre problemele statutului esteticii[14]: obiectul specific, metodele, legitimitatea esteticii ca disciplină teoretică, raporturile acesteia cu practica artistică (mult discutat este, de pildă, caracterul normativ — sau nu — al esteticii), cu critica, cu alte niveluri de abordare teoretică a artei (semnificativă fiind, în acest sens, cunoscuta disociere operată, în 1906, de Max Dessoir între estetică şi ştiinţa generală a artei), raporturile esteticii cu filozofia şi cu diferitele ramuri ale ştiinţei (în ultima perioadă, mai ales cele nou apărute, ca semiotica, cibernetica ş.a.). Amploarea şi caracterul tot mai sistematic al unor astfel de preocupări (prezente în marea majoritate a tratatelor, a cursurilor universitare, dar şi în numeroase studii special consacrate), schimbul intens de idei generat de varietatea punctelor de vedere adoptate (inclusiv la noi, dacă ne gîndim la poziţiile adoptate de Vianu, Călinescu, Liviu Rusu ş.a.) permit aprecierea că secolul XX marchează con-turarea şi, într-un anumit sens, autonomizarea *problematicii met aest etice* ca domeniu distinct de cugetare teoretică. în strînsă legătură cu labilizarea graniţelor carc separă arta de domeniile extraartistice ale esteticului — labili- zare generată de experienţa avangardei artistice (şi de caracterul radical antitradiţionalist al acesteia), de apariţia „artei" computerelor, de considerabila creştere a activităţii de (lesign etc. --are loc, în veacul nostru, *o ascen-siune a problematicii artei* (şi o oarecare dimi-nuare relativă a preocupărilor pentru frumos), de la eforturile de redefinire a conceptului de artă pînă la tentativele de prospectivă în domeniu, inclusiv reluarea temei hegeliene a morţii artei (temă căreia i-a fost consacrată o secţie specială la Congresul Internaţional de Estetică de la Bucureşti, din 1972). Dacă grupăm direcţiile tematice pe constituenţii triadei creaţie (artist)-operă-receptare, este dificil de stabilit o ierarhie a preferinţelor care să fie caracteristică pentru întreaga perioadă de care ne ocupăm. Doar pe etape mai scurte pot fi formulate — cu prudenţă, însă — cîteva aprecieri. Astfel, primele decenii ale veacului au marcat, în strînsă corelaţie cu afirmarea psihanalizei şi a esteticii croceene, o relativă preva- lenţă a problematicii artistului şi creaţiei artistice; în perioada din urmă însă atenţia teoreticienilor s-a îndreptat cu precădere către operă ca text (tema preferată a cercetărilor structuraliste) şi către problemele receptării, ale relaţiei artei cu publicul, ale reacţiilor de gust şi dinamicii gustului etc. (orientare tematică a cărei ascensiune datorează enorm dezvoltării investigaţiilor sociologice privind cultura de masă, timpul liber, fenomenul mass- media etc., dar şi altor căi prin care viaţa spirituală devine obiect de cercetare aplicativă, de studiu ştiinţific).

Aserţiunile din rîndurile anterioare — care, evident, nu se întemeiază pe calcule statistice — sugerează cea mai importantă sursă a profilului tematic al esteticii din secolul nostru. Acest profil se conturează mai cu seamă din succesiunea şi confruntările dintre diferitele direcţii de gîndire în domeniu, întrucît modul de a concepe şi interpreta esenţa esteticului are inevitabile consecinţe pe planul problematicii abordate de către orientarea teoretico-estetică respectivă.

Astfel, *estetica marxistă* îşi menţine priorităţile tematice statornicite în perioada primei sale afirmări, iar cum aceste priorităţi decurg din esenţa socială, reflectorie şi de valorizare a artei, ele au stimulat în veacul nostru abordarea eteronomică a artei şi esteticului în general. Totodată, cercetările marxiste în domeniu au menţinut în actualitate problema originii istorice a artei, cea a raportului obiect-subiect, cea a specificului naţional, cea a caracterului social al artei şi a raportului artă-revoluţie, iar prin contribuţia lui Lukâcs au relansat în veacul nostru conceptul de *mimesis,* într-un

[u] ,,Niciodată ca în primii ani ai secolului nostru — notează un istoric al esteticii — n-a existat o asemenea abundenţă de teorii asupra esteticii" (vezi Guido Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană,* Bucureşti, Kdit. Meridiane, 1476, voi. I, p. 108.

cuprinzător cadru de „ontologie socială'[1], începutul secolului XX coincide cu reluarea unei preocupări mai vechi a cugetării teoretice, şi anume decelarea facultăţii specific estetice a spiritului. Alegerea s-a oprit la *intuiţie,* promotorul acestei orientări fiind Benedetto Croce (nume la care trebuie să adăugăm şi pe cel al lui Henri Bergson); pe ecuaţia intuiţie = expresie gînditorul italian a construit un întreg sistem teoretic, prin care pledează pentru autonomia esteticului. Perspectiva intuiţionistă a avut largi ecouri în mişcarea de idei, inclusiv în ţara noastră (la Blaga, Călinescu), a exercitat o influenţă fertilă îndeosebi asupra stilisticii (K. Vossler, L. Spitzer, E. Sapir), dar a şi trezit reacţii polemice din partea unor gînditori de cele mai diferite orientări (G. Gentile, U. Spirito, G. Lukâcs, E. Souriau ş.a.). O altă contestare a rolului raţiunii în artă vine din partea *-psihanalizei* (S. Freud şi continuatorii săi: O. Rank, C. G. Jung, mai recent Lacan), care ridică în estetica veacului problema importanţei inconştientului — individual şi colectiv— în creaţia artistică, cu numeroasele aspecte tematice derivate şi conexe: rolul dorinţelor sexuale, arta ca satisfacere imaginară a dorinţelor refulate, analogia dintre artă şi vis etc. în ciuda absolutizării (limitative) a importanţei factorului inconştient, influenţa psihanalizei în mişcarea de idei a secolului al XX-lca este de necontestat (influenţă vizibilă la noi în teoria blagiană a stilului), ea însemnînd totodată cea mai importantă înnoire a problematicii psihologiei artistului şi procesului de creaţie, într-o epocă bogată în abordări novatoare ale acestei problematici (amintim lucrările lui H. Delacroix, Richard Muller-Freienfels, A. Malraux, studiile de psihologie gestalistă, cu influenţă directă în psihologia formelor, sau cele de teorie a tipurilor artistice datorate lui Jung, Spranger, Read).

Dacă adăugăm la cele trei orientări menţionate pînă acum — marxistă, intuiţionistă şi psihanalitică — îmbogăţirile tematice ce decurg pentru teoria estetică din studiile de lingvistică ale lui F. de Saussure şi din cercetările formaliştilor ruşi (Tînianov, Şklovski, Toma- şevski ş.a.) — cu accentul pe care îl pun pe artă ca artificiu şi pe importanţa procedeului în artisticitatea operei — avem cele patru mari cîmpuri tematice deschise deja în primele două decenii ale secolului, din prelungirea şi interferenţa cărora vor rezulta majoritatea direcţiilor ce conturează problematica viitoafe â esteticii, pînă în zilele noastre. Să enumerăm doar cîteva dintre acestei direcţii tematice: *structuralismul,* cu concentrarea pe „descrierea" operei ca sistem de relaţii funcţionale [15] (conceptul de structură depăşeşte tradiţionala opoziţie conţinut-formă), direcţie care se asociază *cu* — iar în ultima vreme se converteşte *în* — perspectiva *semiotică* (studiul operei ca semn şi sistem de semne); arta ca domeniu de manifestare a acţiunii umane de simbolare şi simbolizare (Cassirer, Panofsky, S. Langer) ; arta ca *tip specific de semnificaţie* („Şcoala de la Chicago", în frunte cu I. A. Richards, promotorul teoriei semnificaţiei emoţionale a artei); *teoria arhetipală* a artei (Jung şi continuatorii); arta — în special poezia, literatura în ansamblu — ca *tip specific de limbaj* (menţionăm, pentru exemplificare, doar importantele contribuţii ale unor teoreticieni români, ca Matila Ghyka sau Pius Servien); *formalismul figurativ,* caracterizat prin analiza operei artistice ca formă (YVolfflin, Berenson, Roger Fry, II. Focillon) etc.

Oarecum autonom — dar nu total independent tematic pe cele patru „cîmpuri" la care am făcut referinţă anterior — s-au construit şi afirmat estetica *fenomenologică* (M. Geiger, J. Conrad, R. Ingarden, M. Dufrenne), cu disocierea între opera de artă şi obiectul estetic şi cu tripla articulare a problematicii specifice: fenomenologia obiectului estetic, descrierea straturilor constituitive şi fenomenologia experienţei estetice; *estetica existenţialistă* Heidegger) J. P. Sartre, Camus, Jaspers, Gabriel Marcel ş.a.) cu atenţia acordată problemelor angajării, libertăţii, responsabilităţii, dar şi cu înţelegerea artei (de către existenţialismul religios) ca mijloc de revelare a unei esenţe mistice a realităţii;. *estetica informaţională* (Max Bense, H. Frank, A. Moles, S. Maser ş.a). cu preocuparea pentru descrierea stării estetice, pentru analiza operei ca sistem de semne cu încărcătură informaţională. La acestea se adaugă problemele ridicate de diverşi autori greu subsumabili unei orientări (de pildă, J. Dewey cu teoria artei ca ex-

[15] Un precursor recunoscut al cercetărilor structuraliste este Mihail Dragomirescu.

perienţă) sau problematica specifica variatelor mişcări artistice, generalizate în programe sau teoretizări justificative (curentele inovatoare din arta plastică, de la începutul veacului, suprarealismul, noul roman etc.).

Enumerarea — inevitabil incompletă — ilustrează bogăţia problematicii, despletirea şi nuanţarea tematică a esteticii secolului nostru, cea mai „policromă" dintre toate etapele istoriei esteticii, deşi, repetăm, întrebările cardinale în domeniu au fost formulate, în majoritatea lor, încă din antichitate. Atît perenitatea temelor fundamentale, cît şi caracteristicile dinamicii pe acest plan în diferite etape se explică prin variate cauze interne (care aparţin dialecticii cunoaşterii) sau externe (elementele noi care apar în contextul social, în viaţa artistică, în mişcarea generală a ideilor). Orice tentativă de a absolutiza o categorie sau alta din ansamblul tipurilor de cauze care determină particularităţile problematicii esteticii şi ale dinamicii acesteia nu poate fi decît păgubitoare. Iar ierarhizarea corectă — în principiu sau în examinarea unei epoci anume — a factorilor care generează aceste particularităţi este un deziderat uşor de postulat, dar dificil de realizat. Problematica esteticii este ea însăşi o problemă.

3. Metodele moderne în cercetarea estetică

în spiritul distincţiei operate în primul capitol între *metodologie* şi *metode,* capitolul de faţă îşi propune să se ocupe exclusiv de ultimele, deci de prezentarea diferitelor metode utilizate în estetica modernă în sensul de *tehnici particulare şi concrete* de cercetare, dispunînd de un anumit grad de *neutralitate ideologică.*

Întrucît prezentul tratat este în mod deliberat unul de estetică *marxistă,* metodologia sa de bază este, aşa cum s-a arătat, cea a materialismului dialectic şi istoric. De aceea nu vor fi luate în discuţie aici celelalte perspective de cercetare cu un puternic caracter de *ideologie a artei,* deci de metodologie, tinzînd să fie ele însele o exhaustivă interpretare şi filozofie a artei: fenomenologia, existenţialismul sau psihanaliza.

Metodele pe care le vom avea în vedere şi care tind să confere esteticii un sporit caracter obiectiv, experimental, sînt asimilate şi rămîn asimilabile în perspectiva metodologiei materia- list-dialectice datorită, pe de o parte, caracterului suplu, deschis, orientat spre concret, al acestei „viziuni estetice despre lume”, iar pe de altă parte faptului că aceste „tehnici” posedă, cum am mai spus, o relativă neutralitate în raport cu metodologia în serviciul căreia sînt puse la lucru. Deşi precumpănitor experimentale, ele nu contravin astfel orientării de ansamblu, fundamental *teoretice* şi *f ilozofice* a esteticii marxiste, contribuind la perfecţionarea şi eficienţa ei ca instrument de *cunoaştere, descriere,* dar şi *interpretare* a realităţii estetice.

în acelaşi timp, includerea lor în ansamblul instrumentelor de cercetare răspunde nu unei mode, cum s-a spus uneori, ci unei necesităţi interne a esteticii însăşi, ca disciplină teoretică de-sine-stătătoare. întotdeauna, stabilirea şi perfecţionarea unor noi metode de cercetare a fost determinată de o dezvoltare corespunzătoare în cunoaşterea complexităţii obiectului, cîe dorinţa explorării unor straturi din ce în ce mai profunde ale acestuia. Noile probleme şi dimensiuni ivite în procesul cunoaşterii realităţii au fost întotdeauna cele care au determinat continua îmbogăţire a arsenalului mijloacelor de investigaţie de care dispune omul.

Cînd o ştiinţă se află într-un impas metodologic, cînd vechile metode, fără să fi devenit inutile, nu mai sînt suficiente pentru a acoperi, ca eficacitate, toată aria de cercetare, cauza trebuie căutată în dezvoltarea şi complicarea domeniului de cunoaştere. Dialectica obiectului, dinamica dezvoltării sale determină dinamica arsenalului metodologic.

în faţa unei asemenea „frămîntări metodologice” se găseşte astăzi şi ştiinţa esteticii. Realitatea artistică contemporană se prezintă pe scena istoriei într-o distribuţie şi într-o manieră de joc cu totul nouă, pentru înţelegerea căreia vechile convenţii şi teorii nu mai ajung. „Spectatorul” ce asistă la reprezentaţie fără o pregătire teoretică corespunzătoare riscă să se_găsească cu spatele la scenă.

înnoirea metodologică a esteticii este strîns legată şi de schimbarea funcţiei sociale a artei. Esteticianul marxist este chemat să abordeze fenomenul artistic mai ales prin prisma relaţiilor funcţionale dintre artă şi societate, prin prisma interacţiunii dintre artist, operă şi consumatorul de artă. Sub acest aspect, una din problemele cele mai importante ce se cer rezolvate o constituie cercetarea, cu mijloace experimentale adecvate, a gradului de influenţă socială a operelor de artă, a tendinţei şi sferei lor de înrîurire a psihicului şi comportamentului social.

Categoriile ce aparţin inventarului naţional al esteticii au devenit prea largi şi prea vagi pentru a putea surprinde şi exprima, singure, întreg specificul realităţii artistice contemporane. Orientarea empirică, experimentală (alături de cea teoretică) a esteticii şi, legat de aceasta, folosirea unor metode cantitative se impun cu necesitate.

Această înnoire metodologică nu se poate realiza însă în mod simplist, printr-o preluare formală a instrumentelor moderne de cercetare (ancheta sociologică, statistica matematică, teoria informaţiei şi cibernetica) şi nici prin traducerea *per analogia* a categoriilor estetice tradiţionale în limbajul ştiinţific modern.

Procesul de „înviorare” metodologică a esteticii este exprimat înainte de toate prin părăsirea unor obişnuinţe de gîndire învechite,

a vechilor prejudecăţi (de pildă, asupra caracterului exclusiv spiritual şi calitativ al artei), a unui fetişism categorial desuet. Este vorba deci de o apropiere mai hotărîtă de realitate, de încercarea esteticului de a o redescoperi în spatele unor abstracţii, devenite adesea străine de viaţă, dar consolidate puternic în limbajul teoretic tradiţional (discuţiile interminabile şi adesea sterile în jurul unor noţiuni ca „tipic" „realism", „metodă de creaţie" etc., unele purtate într-o manieră pur speculativă, nu sînt oare un indiciu al acestei stări de fapt?).

Aceasta nu înseamnă că estetica se descompune în cîteva discipline de graniţă, ci le implică pe acestea, scientizarea ei neînsemnînd acel mereu bănuit atentat la misterul artei, la inefabilul ei, ci tocmai încercarea de a ajunge la izvoarele sale, recunoscîndu-i-se realitatea specifică.

Analiza metodelor amintite va urma ordinea istorică a intrării lor în scenă, respectiv tentativa esteticii de a-şi însuşi, începînd din secolul al XlX-lea, tehnicile de cercetare ale *psihologiei* şi *sociologiei,* iar, apoi, în secolul XX —odată cu creşterea gradului de abstractizare şi cuantificare a tuturor ştiinţelor — pe cele ale *analizei structurale, criticii stilistice, semioticii, teoriei informaţiei* şi *ciberneticii.*

Apelul la psihologie

Premisele unei conlucrări fructuoase între estetică şi *psihologie* constau în aceea că atît frumosul cît şi toate celelalte fenomene estetice nu ni se dezvăluie *decît în procesul percepţiei senzoriale* a realităţii, determinînd în noi o anumită reacţie emoţională faţă de obiectivul la care am descoperit respectiva calitate estetică. De aici rezultă că, spre deosebire de toate celelalte calităţi ale lumii reale (mecanice, chimice, biologice ş.a.m.d.), proprietăţile ei estetice nu pot fi înţelese fără' o cercetare a proceselor psihice ce au loc în conştiinţa subiectului receptor. Cu alte cuvinte, nu putem înţelege esenţa frumosului fără a determina natura psihică a *sentimentului estetic* ca atare.

Apelul la psihologie este justificat şi de greutăţile întîmpinate în analiza şi caracterizarea riguroasă a *naturii specifice a creaţiei artistice.* Punctul nevralgic al acestei probleme îl constituie caracterul foarte puţin elucidat pînă acum al *emoţiei estetice,* greutatea de a angaja afectivitatea în experienţă, şi cu atît mai mult imposibilitatea de a rezolva problema cu mijloacele reflecţiei şi speculaţiei filozofice. Domeniul acoperit de problemele creaţiei artistice propriu-zise ca şi cel al unei receptări estetice adecvate a operei de artă reprezintă citadele teoretice cu zidurile încă intacte, al căror asediu estetica contemporană I-a început abia de puţină vreme, recurgînd la metode experimentale adecvate.

Cercetarea legilor generale ale artei impune deci esteticii abordarea unor probleme psihologice. Orice operă de artă este realizată cu scopul de a înrîuri conştiinţa şi sensibilitatea omului. în afara acestei înrîuriri, opera nu este decît o bucată de lemn, de marmură sau de pînză colorată de o anumită formă şi mărime. Valoarea estetică a unei opere iese în evidenţă abia atunci cînd trezeşte un puternic ecou *interior* în subiectul receptor, cînd determină în acesta un complex de acte de *trăire şigîndire.* „Obiectul estetic— scria în acest sens Volkelt— îşi dobîndeşte caracterul estetic specific doar prin receptare, prin sensibilitatea şi fantezia subiectului receptor" [x]. De aceea „la baza esteticii trebuie să stea psihologia (...) Cea mai apropiată, cea mai imperioasă sarcină a esteticii în momentul de faţă n-o constituie, desigur, construcţiile metafizice, ci o amănunţită şi subtilă analiză psihologică a artei" [a], analiză ce-şi propune să cerceteze aspectele cu caracter legic, general, ale însuşirii artistice a realităţii de către om; pe de o parte, problema psihologiei receptării artistice, legităţile procesului de influenţare a individului de către operă şi, pe de altă parte, psihologia creaţiei artistice şi legităţile procesului de reflectare a realităţii de către artist.

Impulsul cel mai puternic spre abordarea metodei psihologice ca remediu împotriva „dizolvării esteticii în filozofie" datează de la jumătatea secolului al XlX-lea şi este marcat de încercările lui G. T. Fechner de a configura o „estetică psihologică", bazată exclusiv 'pe cercetarea experimentală. Iniţiativa de puternică nuanţă pozitivistă a lui Fechner a fost susţinută de numeroşi oameni de ştiinţă atît din Germania, cît şi din alte ţări. Perspectiva de cercetare propusă de Fechner,

[1] J. Volkelt, *System der Aesthetik,* Bd. 1, Mtinclien, iy<):5.‘p-ys.

[2] *Ibidem,* p. 208,

bazată pe *procedeele anchetei statistice* (încă rudimentare la acea dată) distingea trei metode de anchetă: metoda *alegerii* (mai mulţi subiecţi sînt puşi să aleagă între cîteva modele dinainte pregătite), metoda *construcţiei* (subiecţii sînt puşi să construiască ei înşişi obiecte la alegere), şi, în fine, metoda *observaţiei obiectelor uzuale* (măsurarea obiectelor de uz comun spre a se găsi un numitor comun al formelor preferate). Deşi a dus la obţinerea a numeroase date şi rezultate concrete, privind mai ales procesul de percepţie estetică, încercarea lui Fechner şi a discipolilor săi (O. Kfilpe, W. Wundt, E. Pierce) n-a putut oferi o perspectivă de analiză suficient de largă, pierzîndu-se într-o serie de experimente destul de primitive, consacrate lămuririi celor mai elementare raporturi estetice, cu relevanţă mai mult particulară. Şi aceasta întrucît esenţa şi natura frumosului nu pot fi explicate decît prin intermediul unei *metodologii* de ansamblu care să „rezume şi să includă organic" perspectivele specifice ale filozofiei, teoriei artei şi psihologiei. Este drumul pe care avea să meargă cercetarea psihologică a artei începînd cu secolul XX, prin cercetările lui Miiller-Freienfels *(Psihologia artei),* L. Vîgotski *(Psihologia artei),* S. Rappaport *(Artă şi emoţie)* ş.a. Noile cercetări îşi propun o reconsiderare a psihologiei tradiţionale şi delimitarea unui nou domeniu al cercetării pentru ceea ce Vîgotski numea „psihologia obiectivă". *Obiectivă,* deoarece pornind de la artă, nu-şi propune să tragă concluzii cu privire la psihologia autorului sau a publicului său, ci doreşte să rămînă o „psihologie pură şi impersonală a artei", cercetînd doar forma şi materialul operelor de artă. Pentru „psihologia obiectivă" problema *a fi* sau *a nu fi* constituie o problemă de metodă. Pînă la ea, cercetarea psihologică a artei a urmat una din următoarele două direcţii: ori era studiată psihologia artistului, a creatorului, după felul în care s-a oglindit în cutare din operele sale, ori era studiată trăirea spectatorului, a cititorului, care percepe această operă. Imperfecţiunea şi sterilitatea acestor două metode sînt evidente, Avînd în vedere excepţionala complexitate a proceselor creative şi totala necunoaştere a legilor care guvernează reflectarea psihologiei creatorului în opera sa, este imposibilă ridicarea de la operă la psihologia autorului ei. De aceea, după Vîgotski, trebuie propusă pentru psihologia artei o altă metodă care, în clasificarea metodelor întreprinsă de Miiller-Freienfels, poartă numele de „metoda obiectiv analitică", ce porneşte nu de la autor şi nici de la spectator, ci de la opera de artă ca atare [3]. Aşadar, direcţia generală a metodei psihologice adecvate unei cercetări estetice moderne, obiective, poate fi formulată astfel: de la forma operei de artă, prin analiza funcţională a elementelor şi structurii ei, la reconstituirea reacţiei estetice şi stabilirea legilor ei generale [4].

Perspectiva sociologică

In cercetarea estetică a secolului al XlX-lea îşi face tot mai mult loc conştiinţa faptului că nu se poate construi o teorie estetică viabilă fără o bază *sociologică,* din perspectiva căreia arta să fie considerată ca funcţie vitală a societăţii, în legătură indisolubilă cu celelalte domenii ale vieţii sociale. Studierea sociologică a artei nu o elimină pe cea estetică, ci, dimpotrivă, îi deschide larg porţile, considerînd-o, cum nota Plehanov, drept o „complinire" a sa.

în secolul al XlX-lea, raportul artă-societate se punea însă aproape exclusiv în mod normativ, rolul artei fiind dictat de un imperativ uman faţă de societate. La rîndul său, orice teorie sociologică a artei includea de asemenea acest raport, normele pe care societatea le impunea artei erau nişte imperative pe care aceasta trebuia să le retransmită societăţii[5]. De-abia în secolul al XX-lea caracterul ştiinţific descriptiv s-a extins la anchetele privind raporturile artă-societate.

Unul dintre primii esteticieni contemporani ce a încercat o aplicare riguroasă a perspectivei sociologice în cercetarea artei a fost Charles Lalo. în restrînsa, dar sintetica sa lucrare *Arta şi viaţa socială* (1921), el desprindea trei domenii de aplicare a sociologiei artei: *a)* studierea influenţei exercitate de societate asupra artei; *b)* influenţa inversă a artei asupra societăţii; c) un studiu intermediar asupra aspectelor sociale ale structurilor artei (reguli, condiţii determinante, legi evolutive etc.).

Aşadar, sociologia artei îşi propune ca obiectiv studierea fenomenului artistic în corelaţie

[3] L. S. Vîgotski, *Psihologia arici,* Bucureşti, Edit. Univers, 1973, p. 30—31.

[4] *Ibidem,* p. 32.

[8] Guido Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană,* Bucureşti, Edit, Meridiane, 1976, p. 68,

cu întreaga societate istorică din care face parte, în care se naşte, se dezvoltă, se propagă, decade şi dispare, dar nu la nivel individual, cum procedează de exemplu istoria socială a artei, ci la diferite niveluri de abstractizare şi generalizare: conceptualizare, tipologie, fazeologie, explicaţie şi legitate[6]. Deşi reia numeroase probleme cercetate şi de alte ştiinţe, sociologia artei nu se suprapune acestora, deoarece aplică în tratarea proceselor estetice alte metode, tinzînd în celc din urmă mai puţin spre o explicare a artei, cît a societăţii.

Aceste metode ale sociologiei artei sînt de fapt metodele sociologiei generale (observaţia, ancheta, chestionarul, interviul, statistica matematică ş.a.)

Cercetările cele mai semnificative apărute în ultimele decenii şi care utilizează metodele de mai sus, precum cele ale lui P. Francastel *(Artă şi sociologie),* R. Escarpit *(Revoluţia cărţii, Sociologia literaturii),* T. W. Adorno în privinţa muzicii, Jean Duvignaud în domeniul sociologiei generale a artei ş.a., au întregit abordarea genetică şi funcţională a relaţiilor reciproce dintre societate şi artă cu analiza structurală şi calculul probabilistic. De asemenea, anchetele de inspiraţie etnologică şi antropologică, privind preistoria şi modalităţile primitive, magia şi mitul, economia şi clasele sociale, necesităţile şi tehnicile, obiceiurile şi ceremoniile, ideologiile şi doctrinele, gusturile şi stilurile, ca şi concepţiile exotice asupra artei au contribuit toate la formarea unei viziuni sociale semnificative asupra operei de artă.

Limita principală a unei abordări strict sociologice a artei este considerată îndeobşte a fi atitudinea ei oarecum indiferentă faţă de structura internă a operelor de artă, faţă de aspectele valorii lor specific estetice. Faptul că analiza sociologică nu asigură, *prin sine,* accesul spre surprinderea aspectelor esenţiale ale artei este datorat fie unei perspective exclusiv extrinseci asupra operei (H. Taine, A. Comte), fie împrejurării că şi atunci cînd se referă direct la operă (P. Francastel), ea este interpretată doar ca un simptom al epocii, ca semn al mediului social respectiv.

Reiese astfel necesitatea includerii acestei metode într-o perspectivă metodologică care să permită interpretarea rezultatelor sociologice într-o viziune filozofică de ansamblu. O asemenea viziune a oferit-o apariţia marxismului, respectiv teoria materialismului istoric, care a fundamentat sociologia modernă, asigurîndu-i posibilitatea să se transforme dintr-o filozofie socială şi filozofie a istoriei *In ştiinţă a societăţii.* Operele lui Marx, Engels, Mehring, Plehanov şi Lenin au fost impulsuri decisive pentru constituirea unei sociologii ştiinţifice a artei. Ea a impus abordarea genetică a artei cu ajutorul unei bogate referiri istorice şi sociale, lărgirea inventarului categorial propriu sociologiei prin folosirea repertoriului de concepte ale teoriei artei şi literaturii, ale esteticii şi psihologiei artei. Asimilare,!, în cercetările mai recente ale lui Georg Lukâcs sau Lucien Goldmann a perspectivei struccuralist-genetice a permis punerea în evidenţă şi a spiritului comun al unei epoci, prin intermediul unor fructuoase analogii sociologice între domenii dintre cele mai diferite (filozofie, morală, artă, religie, politică).

în estetica românească, preocupări de sociologia artei pot fi întîlnite în operele unor precursori, întrucîtva la Raicu Ionescu-Rion, dar mai cu seamă la C. Dobrogeanu-Gherea. în continuare, G. Ibrăileanu, Eugen Lovinescu, Mihai Ralea şi Tudor Vianu au dezvoltat şi ei dimensiunea sociologică a abordării artei în strînsă corelaţie cu filozofia şi estetica filozofică marxistă, în a căror perspectivă axiologică şi-au dezvoltat conceptele teoretice operaţionale.

în ceea ce priveşte obiectivele de cercetare pe care şi le propune în continuare sociologia contemporană a artei, două documente programatice par a fi mai reprezentative. Primul, formulat în cadrul celui de-al XXII-lea Congres de sociologie (Roma, 1969), consideră că sociologia artei ar trebui să-şi concentreze eforturile pe următoarele „diviziuni": A) *Autorul.* I) autorul şi creativitatea; II) autorul în societate (raportul dintre autor şi locul de naştere; dintre autor şi profesia familială; dintre autor şi viaţa economică; dintre autor şi clasa socială ; drepturile sociale ale autorului; III) autorul în timp (raporturile dintre generaţiile artistice) ; B) *Opera de artă.* I) opera şi societatea;
II) genuri şi forme de opere şi societatea;
III) tematica operelor şi societatea; IV) tipurile şi caracterele în operă şi societate (locale, naţionale, internaţionale); C) *Mijlocirea socială a*

[6] Traian Herseni, *Sociologia literaturii,* Bucureşti, Edit, Univers, 1973, p. 11.

artei, distribuirea operelor; I) instituţiile şi organizaţiile care asigură distribuirea operelor;
II) modalităţi instituţionale de contact între public şi operă; D) *Publicul* I) public şi grupuri de public; II) identificarea publicului cu opera ;
III) criteriile şi cauzele succesului; IV) critica de artă.

Cel de-al doilea „program", datorat sociologului şi criticului literar Iuri Surovţev *[1],* sintetizează astfel tipul de probleme în rezolvarea cărora este de neocolit, astăzi, o abordare sociologică: I. *,,Sociologia publicului",* cuprin- zînd: 1) structura necesităţilor artistice;
2) elaborarea căilor metodologice, a criteriilor şi parametrilor cercetărilor de asemenea tip, metodologia şi metodica îmbinării perspectivei estetice şi a teoriei artei cu cea sociologică propriu-zisă; 3) influenţa publicului asupra operei şi influenţa artei asupra gusturilor publicului; II. *,,Determinarea sociala ' a artistului şi a operelor lui*, cuprinzînd :
1) condiţionarea complexă a creaţiei artistice în viaţa socială (exprimarea intereselor ideologice ; condiţionarea socială a laturii gnoseologice a artei; psihologia artistului ca un ,,caz" special al psihologiei sociale de grup
2) „grupul", „stratul", „clasa", „grupul demografic" şi,, etnic", „poporul", „naţiunea", „momentul istoric", „perioada" — ca determinante sociale ale artistului şi creaţiei lui;
3) elementele moştenite şi cele nou introduse, tradiţia artistică şi inovaţia, generalul şi particularul în creaţia artistului ca reflectare a problemei libertăţii şi a dependenţei personalităţii de mediul social; III. *,,Sociologia formei artistice*", cuprinzînd : 1) sistemul artelor ca problemă a sociologiei şi a studiului artelor; 2) sistemul categoriilor şi conceptelor poeticii ca teorie a formei artistice; 3) legăturile specifice între „baza" sociologică a operei şi categoriile poeticii şi esteticii, cu ajutorul cărora se studiază legităţile formei artistice ; 4) premisele sociale, condiţiile apariţiei şi dezvoltării metodelor artistice; 5) conceptul de „gen", alcătuirea structurii genurilor în diferitele arte ;■ premisele sociale ale apariţiei unor genuri şi ale dinamicii lor istorice; 6) punctele de criză în istoria artei şi problematica transformării tradiţiilor, a „fondului" elementelor formei „interioare" şi „exterioare".

Fireşte, de la stabilirea unor asemenea „programe" — deosebit de ilustrative pentru ceea ce înseamnă perspectiva sociologică în abordarea artei — pînă la realizarea lor este o cale lungă, dar precizările şi clarificările progresive pe care aceste cercetări le vor aduce reprezintă chezăşia plusului de rigoare şi obiectivitate ştiinţifică la care estetica filozofică, beneficiind de aceste noi cunoştinţe, poate aspira în mod legitim.

Analiza structurală

Tot o expresie a accentuării tendinţei esteticii şi teoriei artei spre abstractizare şi formalizare, spre găsirea unui limbaj şi a unor metode cît mai exacte, obiective, analoage celor ale ştiinţelor naturii, este şi afirmarea, începînd cu deceniul al cincilea al secolului nostru, a *structuralismului* în istoria şi teoria artei.

Avîndu-şi în parte, originea încă în opera lui Marx, respectiv în celebra *Introducere* la *Contribuţii la critica economiei politice* (1859), ca şi în analiza categoriei de marfă din primul volum al *Capitalului* (fără a fi însă denumită ca atare), *metoda analizei structurale* a fost apoi dezvoltată şi introdusă în cercetarea lingvistică de Ferdinand de Saussure, în antropologie de Claude Levi- ,Strauss, de gestaltişti şi de Jacques Lacan în psihologie, de Mikel Dufrenne şi L. Althus- ser în filozofie, de Roland Barthes, Rudolf Arnheim în critica literară, estetică şi teoria artei. O contribuţie teoretică ce a pregătit actualul avînt al structuralismului au adus „Şcoala formaliştilor ruşi" şi „Cercul lingvistic de la Praga".

Dintre teoreticienii artei şi esteticienii români, idei precursoare de o remarcabilă intuiţie structuralistă au dezvoltat în operele lor Mihail Dragomirescu şi Eugen Lovinescu. Cu adevărat deschizătoare de perspective sînt, în acest sens, şi studiile altor doi cercetători de origine română, Pius Servien şi Matila Ghyka.

Caracteristica orientării structuraliste este încercarea de a pune în evidenţă- anumite *structuri* în explicarea caracteristicilor şi componentelor unor *sisteme.* Structuralismul estetic presupune aşadar, pe de o parte, înţelegerea artei ca un *complex de relaţii,* iar pe de

[7] Vezi voi. *Poctică, estetică, sociologie,* Bucureşti, Edit. Univers, 1979, p. 274,

altă parte, *aplecarea spre obiectul de artă* ca atare, independent de cauza care I-a generat, de finalitatea sa proprie şi dc procesul său dc devenire. Atitudinea sa gnoseologică evită orice interpretare ca „speculativă", rezamîndu-sc strict la descriere şi constatare.

în sensul distincţiei operate la înccput între metodologie şi metodă, va trebui să facem si aici deosebirea între *teoriile structuraliste* întruchipînd o „ideologie" a cercetării (care izvorîtă din riposta polemică faţă de subiectivism şi antropologism, faţă de „empiric" şi faţă de explicaţiile datorate „simţului comun" — năzuieşte spre un spor de rigoare şi obiectivitate ştiinţifică, realizabile prin analiza sistemelor *exclusiv* sub aspectul structurii lor caracteristice) şi *metoda analizei structurale,* ce constă în descoperirea şi evidenţierea unor structuri cu ajutorul unor procedee formale. Unul dintre principiile de bază ale metodei structuraliste aplicate în estetică este renunţarea la acel tip de analiză ce nu este decît însumarea mecanică a trăsăturilor detectate. în viziunea structuralistă, opera de artă nu este o *sumă* de indici, de trăsături, ci un *sistem* funcţional, o structură. Cercetătorul nu consemnează „trăsături", ci construieşte modele şi relaţii. Fiecare structură — unitate organică de elemente constructive după un tip dat de sisteme -—este, la rîndul ei, numai element într-o unitate structurală mai complexă, iar elementele ei proprii, —- fiecare în parte, pot fi privite ca structuri independente.

Valoarea euristică a acestei *metode* în estetică constă în aceea că a atras atenţia asupra caracterului de structură al operei de artă, a specificităţii ei ca limbaj formal şi ca atare a importanţei descifrării codului, introducînd totodată în vocabularul estetic noi termeni cu o mare valoare operaţională, precum: semnificat-semnificant, sens-semnificaţie, conotativ-denotativ, sincronic-diacronic.

Analiza operei de artă *ca structură* a permis depăşirea dihotomiei adesea irelevantă dintre „conţinut" şi „formă", întrucît structura reprezintă o noţiune mai complexă, inclu- zîncl atît clementele de conţinut, cît şi organizarea lor formală. Opera de artă este privită astfel ca un întreg, ca un sistem dc semne global, ce slujeşte unui scop estetic. Trăsăturile specifice ale structurii artistice, puse în evidenţă cu ajutorul *metodei* amintite, sînt : *a) caracterul ei deschis,* aceasta însemnînd că fiecare epocă poate să-i acorde un anume sens datorită caracterului ei plurivoc şi plurivalent; *b) caracterul ei simbolic,* în sensul că sistemul ei de semne exprimă structura socială mai largă în care se încadrează; *c)* caracterul ei *armonic şi tensionat,* ce constă în aceea că opera de artă reprezintă o alcătuire unitară, închegată, al cărei liant este tocmai starea de tensiune dintre diferitele elemente constitutive; *d)* caracterul ei de *limbaj conotativ,* spre deosebire de cel denota- tiv, univoc, propriu ştiinţei şi comunicaţiei de uz comun ; presupunînd o anumită ambiguitate, limbajul artistic cere decodarea, descifrarea sensurilor ascunse ale structurii artistice ; *e) lipsa de finalitate practică;* ea îşi este suficientă sieşi, lipsită de contingenţă imediată, avînd în raport cu cotidianul un caracter excentric, de excepţie [8].

Pornind de la această circumscriere a conceptului de structură artistică, pot fi puse în evidenţă atît virtuţile, cît şi limitele metodei de analiză structurală a artei. La consemnarea meritelor ei, deja menţionate mai sus, vom mai adăuga observaţia că un atare tip de analiză permite dobîndirea unui important spor de rigoare a afirmaţiilor noastre con- statative despre artă, precum şi un acces mai direct, spre surprinderea *specificului* estetic al operei în intrinsecitatea sa.

Limitele metodei decurg din accentul preponderent pus pe *invariantul* structural, din caracterul *static* al analizei ce priveşte fenomenul doar in *sincronia* elementelor care-l compun sau faţă de care se raportează. Această căutare preferenţială a momentului de *ordine,* de *echilibru* neglijează însă *procesu- alitatea* fenomenului, caracterul său *istoric, diacronic.* Ea „extrage" obiectul cercetării din fluxul devenirii şi conexiunilor realităţii şi-i izolează în condiţii de laborator, într-un climat de „sterilizare" socială. Ceea ce i-a atras pe bună dreptate metodei structuraliste reproşul că se rezervă provinciilor de mijloc, liniştite şi asigurate şi că revoluţiile şi turbulenţele îi scapă, previziunile şi rctro- specţiile găsind-o nesatisfăcătoare. Din unghiul de analiză pe care şi I-a ales, ea nu poate spune nimic despre originile unui fenomen, despre inconsecvenţele şi momentele sale de criză. Şi cu atît mai puţin ne poate vorbi

[8] Ion Pascadi, *Metoda structuralistă în abordarea operei,* in voi. *Noi direcţii, moi criterii în cercetarea estetică,* Cluj- Napoca, Edit. Dacia, 1972, p. 38 — 39.

despre sensul lucrurilor, despre semnificaţia ori valoarea lor.

Conştieriţizînd aceste limite, numeroşi esteticieni considera totuşi analiza structurala perfect acceptabila ca metodă *parţială*, cu condiţia ca rezultatele obţinute pe această cale să nu fie absolutizate, încercîndu-se pe baza lor o explicaţie exhaustivă a artei. Din perspectiva metodologiei materialist-dia- lectice, se subliniază faptul că structurile pot fi abstrase doar metodologic din fundalul de conexiuni ale realităţii şi se pune accentul pe *unitatea genezei cu mişcarea* în procesualita- tea practicii. Se conturează astfel un nou tip de structuralism, *dialectic* sau *genetic* (F. Gonsetli, L. Goldmann, I. Lotman) care tinde să realizeze o sinteză, între abordarea diacronică şi cea sincronică. Dintr-o asemenea perspectivă genetică, sînt criticate tendinţele scientist-pozitiviste care, în explicarea structurilor sociale, ajung la eliminarea *omului* ca subiect activ al istoriei („dezantropologizare", „antiumanism progra- matic."),, golind de sens şi de semnificaţie umană structurile analizate. Structuralismul dialectic respinge interpretarea metafizică, idealizantă, a structurilor ca arhetipuri exterioare omului, preexistente şi coercitive, mecanic şi fatalmente determinate în raport cu indivizii reali. El dezvoltă o concepţie cuprinzătoare asupra structurilor concepute în procesualitatea şi istori- citatea lor, în corelaţie cu geneza, diacronia şi înlănţuirea lor. cauzală, şi funcţională şi nu încearcă în mod abuziv transformarea unor principii de strictă metodă în principii ontologice fundamentale şi exclusiviste [9].

în concluzie, putem afirma că metoda analizei structurale se dovedeşte utilă şi în investigarea artei, cu condiţia integralii ei în ansamblul metodologiei estetice şi a corelării ei, ca metodă parţială şi componentă a unui demers sintetic, alături, de celelalte metode de abordare a operei de artă (psihologică, sociologică, semiotică şi informaţională). Cu alte cuvinte, structuralismul, ca metodă, „nu poate desfiinţa existenţa confraţilor, <?i le poate oferi o metodă unitară pentru sincronizarea eforturilor. El descoperă structura unui fenomen artistic pe care criticul o poate evalua, după cum istoricul o poate integra în cultură iar sociologul o poate raporta la o structură socială. Aşadar, structuralismul poate oferi într-o.. cultură un limbaj unificai, explicînd astfel unicitatea organizării ei, dar el nu poate şi nu trebuie să anuleze, semnificaţiile particulare, specifice sectoarelor ei. Nu un nou dogmatism, ci o demitizare a tuturor dogmelor, o eliberare a omului de idolii falşi, iată ambiţia demersului structural”[10].

[a] Vezi *Dicţionar de filozofie,* Bucureşti, Edit. politică, 1978, p. 670 — 671,

Abordarea stilistică

Strîns înrudită cu metoda structuralistă este şi aşa-zisa *analiză stilistică* sau *critică stilistică*. Aceeaşi orientare decisă spre operă, în sincronia şi imanenţa ei, aceeaşi preponderenţă acordată structurii formale unitare, în condiţiile punerii între paranteze a conţinutului, caracterizează şi metoda stilistică..

Născută la interferenţa dintre teoria literară şi lingvistica modernă, stilistica a cunoscut în prima jumătate a acestui secol o spectaculoasă carieră ştiinţifică datorată studiilor şi cercetărilor lui K. Vossler, L. Spitzer, E. Auerbach, D. Alonso, T. Yianu ş.a. Dezvoltîndu-se pe fondul unei reacţii generale antipozitiviste, proprie criticii literare din această perioadă, stilistica îşi focalizează atenţia exclusiv spre text şi dectură, prin abandonarea studiului extrinsec în folosul surprinderii individualităţii ireductibile a operei literare, fiind preocupată, în acelaşi timp, să definească specificul literar prin intermediul dimensiunii sale lingvistice. S-a ajuns astfel ca prin stilul unei opere să se înţeleagă ansamblul mijloacelor de expresie verbală funcţionalizate de opera respectivă. Limba generală comună devine în acest caz simplu *material* din care este construită opera. Metoda stilistică vrea să stabi- lească modul şi condiţiile în care acest *material* devine *formă* cu un accentuat grad de originalitate şi individualitate. Există în fapt nu una, ci două metode concrete de realizare a unei asemenea analize stilistice. Cea dintîi porneşte de la analiza sistematică a limbii literare şi interpretează trăsăturile ei avînd în vedere scopurile estetice ale operei, „sensul ei total". în această perspectivă, stilul ne apare ca fiind sistemul lingvistic individual al unei opere sau al unui anumit grup de opere. Cea de-a doua metodă, fără a o contrazice pe prima,

[10] Vezi *Pvoîegomenon* 77, în voi. *Poetică şi stilistică,* Bucureşti[1] Edit. Univers, 1972, p. CVI,

îşi propune să studieze suma trăsăturilor *individuale* prin care sistemul lingvistic propriu al unei opere se deosebeşte de alte sisteme asemănătoare. Această metodă se bazează pe evidenţierea unui *contrast:* observăm abaterile de la folosirea limbii, de la exprimarea normală şi căutăm să desprindem scopul lor estetic. în limbajul obişnuit nu se pune accentul pc sonoritatea şi ordinea cuvintelor, sau pe structura propoziţiei, iar „abaterile" amintite se referă la o anumită repetiţie de sunete, inversiuni, construcţii bazate pe o complicată ierarhie a propoziţiilor etc. [u].

Cea mai reprezentativă şi influentă procedură analitică elaborată pe baza acestei metode îi aparţine lui Leo Spitzer. După părerea sa, între modul de a te exprima, de a mînui mijloacele de expresie verbală şi modul de a gîndi şi a simţi există o legătură nemijlocită. Expresia verbală este manifestarea exterioară directă a vieţii interioare [12]. „Oricine a gîndit puternic şi a simţit puternic a inovat în limba sa; creativitatea mentală se înscrie imediat în limbă unde devine creativitate lingvistică" [13]. Rezultă că orice „abatere" de la nonnalitatea limbaj ului uzual, interpretată ca originalitate la nivelul expresiei, are ca izvor o originalitate interioară, afectivă sau spirituală. Iar numitorul comun al tuturor acestor deviaţii detectabile în limbajul unui scriitor reprezintă ceea ce Spitzer numeşte „etinomul spiritual" al operei, rădăcina psihologică a tuturor caracteristicilor stilistice observate.

Aşadar, procesualitatea metodei constă în abordarea unui aspect semnificativ al stilului unui scriitor, apoi în izolarea şi definirea lui, după care se extinde concluzia la opera întreagă, căutîndu-se „spiritul" ei, ca şi, eventual, spiritul epocii în care aceasta a fost scrisă. Spitzer se bazează pe intuiţie pentru a descoperi un detaliu semnificativ în care vede „etinomul spiritual" al operei. Ca şi gestaltiştii, Spitzer, şi după el Vossler, vizează „întregul", cu convingerea că acesta poate fi intuit iniţial într-un detaliu. Cunoaşterea nu avansează numai şi în primul rînd printr-o progresie gradată de la un detaliu la altul, ci prin *anticiparea sau divinarca întregului* de la început, pentru că „detaliul poate fi înţeles numai prin întreg, iar explicarea unui detaliu presupune înţelegerea întregului"[14]. Pe urmele lui Spitzer, Domaso Alonso, Hatzfeld - preocupaţi dc stilistica epocii ori a curentelor literare — şi Ericli Auerbacli, în *Mimesis,* utilizează acelaşi procedeu de stilistică „intuitivă".

Valoarea euristică limitată a unui asemenea procedeu analitic provine din aceea că cl se bazează mai mult pe vocaţia critică intrinsecă a cercetătorului, pe inspiraţia criticului în selectarea detaliului semnificativ, şi mai puţin pe soliditatea metodei, redusă adesea la un simplu pretext stilistic iniţial, ce lasă loc, treptat, eseului. De asemenea, stilisticianul trebuie să fie conştient că nu-şi poate îngădui decît certitudini: constatarea, judecata de existenţă. Analiza stilistică trebuie să se oprească la marginile conţinutului, pentru că aici puterile îi încetează. Pericolul inerent metodei constă în a crede că adevărul operei se reduce la acest nivel al expresiei stilistice, că el ar putea fi descoperit *numai* la acest nivel. Amendabilă este nu *metoda* ca atare, ca tehnică *particulară,* de analiză, ci intenţia de a realiza exclusiv pe baza ei lucrări exhaustive din punct de vedere ştiinţific. Stilisticianul ar putea uita că efectul şi accentul artistic nu sînt identice cu simpla frecvenţă a unui procedeu. Dar analiza exhaustivă a materialului lingvistic poate oferi o solidă bază oricărei cercetări literare sau estetice ulterioare.

Pornind şi el, ca şi Vossler şi Spitzer, de la ideea caracterului *expresiv* al operei, Tudor Vianu, spirit prin excelenţă critic şi sintetic, a simţit neajunsurile metodei şi le-a corectat prin asimilarea critică şi a altor direcţii ştiinţifice, printre care şi cea a stilisticii româneşti reprezentată de Petru Haneş, Ibrăileanu, Densusianu, Liviu Rusu, D. Caracostea, ca şi de Pius Servien şi Matila Ghyka, interesaţi mai ales de problemele versificaţiei şi ale prozei lirice. Vianu a preconizat analiza stilistică la toate nivelurile, de la fonetică la semantică, urmărind variaţiile expresive, devierea de la normă, fără a încerca o sistematizare structurală, dar insistînd mereu asupra *convergenţei* observaţiilor, controlului lor reciproc, şi asupra formulărilor sintetice finale în legătură cu

[11] R. Wellek, A. Warron, *Teoria literaturii,* Bucuroşi i E.L.U., 1967, p. 238.

[12] N. Raţă-Dumitru, *Critica stilistică — implicaţii teoretice,* în voi. *Estetica filozofică şi ştiinţele artei,* Bucureşti, Edit. ştiinţifică si cnciclopcclică, 1972, p. 178.

[1:i] L. Spitzer, *Lingvistice and Literary History în Essays in Stylistics,* Prjnceton, 1962, p. 15,.

[14] *Ibidem,* p. 7-4.

opera şi încadrarea ei istorica[15]. Extinzînd deci analiza dincolo de stabilirea „etinomului spiritual”, Vianu va înregistra o gamă mai largă de fapte de stil, le va selecta şi numai apoi va schiţa portretul scriitorului. Rolul intuiţiei este redus astfel la minimum, în folosul extinderii unor procedee mai obiective de selecţie, în *Arta prozatorilor români* (1941), rămasă pînă azi contribuţia cea mai importantă a întregii stilistici româneşti, avem de-a face cu o lărgire a obiectivului investigat, trecîn- du-se la stabilirea unor serii, a unor filiaţii artistice pe baza unor procedee şi atitudini stilistice comune. Sub aspectul metodei generale se poate spune că Tudor Vianu reprezintă un moment de sinteză europeană a cercetărilor lui Spitzer, Vossler, Auerbach, bazate pe intuiţia. profilului artistic al unui. scriitor într-un singur procedeu, cu cercetarea lingvistică mai riguroasă, la toate nivelurile verbale [18].

Studiul semiotic

Printre direcţiile ■ moderne de investigare obiectiv-ştiinţifică a artei un loc deosebit de important este deţinut de *semiotică.*- Dificultatea de a discuta despre semiotică -în acest context al prezentării unor metode *particulare* se datoreşte dublului ei statut, dublei ei ipostaze în raport cu celelalte ştiinţe, caracter pus în evidenţă în 1938 de unul din fondatorii ei moderni, Ch. W. Morris: *a) ştiinţă de-sinc- stălăloare,* cu un loc al său bine definit între alte ştiinţe; *b) instrument de investigaţie* (organon) în serviciul altor ştiinţe [11].

în prima sa ipostază, datorită unui înalt grad de generalitate, ea reprezintă o treaptă importantă în cadrul procesului de unificare a ştiinţelor particulare. Avînd ca obiectiv „studierea tuturor proceselor culturale (adică acelea unde intervin agenţi umani care intră în contact pe baza convenţiilor sociale) ca procese de comunicare ” [Js], semiotica porneşte dc la premisa că toate formele de comunicare funcţionează ca emitere de mesaje subordonate unor coduri şi repertorii de semn. Semiotica se ocupă aşadar cu analiza procesului de constituire a semnelor (semioză), indiferent în ce domeniu de activitate ar avea loc. Domeniul predilect de constituire şi utilizare a semnelor îl constituie însă cultura, numeroase studii semio- antropologice moderne punînd în evidenţă identitatea dintre cultură şi comunicare şi considerînd raporturile de comunicare „condiţia sine qua non a omenirii şi societăţii"[la]. Evident deci că nu această ipostază, de meta- ştiinţă, a semioticii „generale” — la dezvoltarea căreia au contribuit F. de Saussure, Ch. S. Peirce, J. A. Richards, J. Mukarowsky,
S. Langer, R. Barthes (la noi au atare preocupări, . Cezar Radu şi Maria Carpov) o avem în vedere în acest capitol dedicat prezentării unor discipline *ajutătoare,* subordonate perspectivei metodologice a esteticii filozofice. Cu atît mai mult cu cît, în această ipostază de metaştiinţă, semiotica tinde să devină ea însăşi metodologie, substitut al antropologiei, caz în care şi-ar subordona, ca domenii particulare de aplicare, estetica semiotică şi estetica informaţională [20].

Dar să nu uităm că Morris îi mai acorda semioticii şi statutul de *instrument* de cercetare universal, de *metodă* utilă tuturor ştiinţelor, de vreme ce orice ştiinţă foloseşte semne şi îşi exprimă rezultatele în termeni semiotici.

Ca *metodă,* semiotica se bazează pe un aparat conceptual preluat în bună parte din lingvistică (cod, subcod, mesaj, conotaţie, denotaţie etc.), dar şi pe o serie de noţiuni fundamentale proprii. Astfel, prin *semioză* este desemnată „orice situaţie în care ceva funcţionează ca semn, respectiv prin care cineva ia cunoştinţă în mod mijlocit de ceva ce nu este prezent, prin intermediul unui obiect sau eveniment cu valoare de semn”.

Acel „ceva” ce acţionează ca semn (adică are funcţia de a desemna ceva) este numit *purtător de semn.* Acţiunea de luare de cunoştinţă, mijlocită de semn, este numită *interpretaţii* şi este realizată de un *interpret.* Obiectul, situaţia sau fenomenul de care luăm cunoştinţă prin intermediul semnului se nu- meşte *desemnat.* Orice proces de semioză are trei dimensiuni: *a)* cea *semantică,* reprezentată

[15] Vezi Tudor Vianu, *Cercetarea stilului,* iu voi. *Probleme de stil şi artă literară,* Bucureşti, E.S.P.L.A., 19.

[111] Vezi *Note suplimentare,* la R. Wollek şi A. Warren, *op. cit.,* p. 419.

[17] Ch. W. Morris, *Grundlagen der Zeichentheorie,* Miiuchen, 1972, p. 18.

[18] Umberto F.co, *Einfilhrung in <3ie Scmiotik,* Mlin- chcn, 1972, p. 32.

[19] Maria Cârpo /, *Introducere tu semiologia generală*, Bucureşti, Edit. Univers, 1978, p. (>7.

(1c raporturile dintre purtătorul dc semn şi ceea ce este desemnat sau denotat, cu alte cuvinte relaţia dintre semn şi obiectele desemnate; *b)* dimensiunea *pragmatică*, reprezentată, de relaţiile dintre purtătorul de semn şi inter- pretant, dintre semne şi cei ce le folosesc;

c) dimensiunea *sintactică,* reprezentată de relaţiile formale, semiotic relevante, dintre semne.

O analiză exhaustivă a unui semn cu ajutorul metodei semiotice va tinde aşadar să pună în evidenţă raporturile sale cu alte semne, cu desemnatul actual sau potenţial şi cu interpretul său[20].

Aplicarea metodei semiotice la analiza artei' este justificată de identitatea dintre *artă* şi *semn.* Această identitate deschide două perspective distincte: *a)* cea a raportului dintre semnul artistic şi realitate, caz în care arta este interpretată ca *mijloc de cunoaştere; b)* cea a raportului dintre semnul artistic şi receptorul său, caz în care arta este interpretată ca *mijloc de comunicare,* de transmitere de informaţie. Ca mijloc de transmitere a informaţiei, arta se supune legilor specifice sistemelor semiotice, putînd fi analizată prin prisma noţiunii de *semn, cod* şi *mesaj.* Sarcina analizei semiotice ca metodă estetică auxiliară constă în determinarea specificităţii semnului, codului şi mesajului estetic. O primă problemă a constituit-o stabilirea faptului dacă această specificitate stă în tipul obiectelor ce funcţionează *ca* semn estetic, în tipul obiectelor ce sînt desemnate *prin* semnul estetic sau în combinarea ambelor situaţii, cum propune Ch. W. Morris. Opera astfel înţeleasă trebuie distinsă de baza ei materială ce poartă structura semnică. Va trebui să distingem aşadar între_ *semnul estetic* şi *purtătorul de semn estetic.* In sens strict, o operă de artă ca semn artistic există numai în cadrul unui proces de *interpretare* numit percepţie estetică. în perspectivă semiotică, analiza estetică devine un caz particular al analizei semnului, iar judecata estetică se transformă în judecata asupra gradului de adecvare cu care un anumit purtător de semn îşi îndeplineşte funcţia caracteristică unui semn estetic.

în ceea ce priveşte specificitatea codurilor şi mesajelor estetice, analiza semiotică a pus în evidenţă faptul că „orice cod îngăduie

[211] Ch. W. \Forris, *Aalllietik mu] Zeicht'ulhenrie,* Miui- chen, 1072, p. 'Ji-'-H.

folosirea estetică a propriilor sale semne"[21]. Această constatare ne oferă posibilitatea de a studia, într-un demers semiotic, psihologia creaţiei artistice, a raporturilor dintre formele artistice şi formele naturale (relaţia semn-deno- tat), definirea fiziopsiliologică a plăcerii estetice, analiza raporturilor dintre artă şi societate etc. „Folosirea estetică" a semnelor în alcătuirea unui mesaj înseamnă că mesajul respectiv îşi asumă o funcţie estetică prin aceea că prezintă o structură *ambiguă* şi apare ca *autoreflexiv,* adică el canalizează atenţia receptorului înainte de toate asupra propriei sale forme. Ambiguitatea *definitorie* a mesajului artistic cere ca *forma* acestuia să fie gîndită ca scop primar al comunicării, astfel îneît • să ' determine ' focalizarea atenţiei asupra ei însăşi.

Printre clarificările teoretice la care analiza semiotică şi-a adus o preţioasă contribuţie mai amintim: punerea în evidenţă a particularităţilor semnificaţiei estetice, a specificităţii sintactice şi funcţionale a limbajului artistic, a rolului polisemiei şi ambiguităţii în comunicarea artistică etc. Dar această perspectivă nu poate oferi, ca dealtfel nici una din metodele analizate pînă acum, prin sine şi de una singură, o explicare şi interpretare exhaustivă a fenomenului artistic. Fie şi numai pentru faptul că *opera de artă este simultan semn, structură şi valoare.* Ea poate aduce însă un apreciabil spor de rigoare în analiza artei, dezvăluind ipostaze ale funcţionării artei, nebănuite sau neglijate de estetica tradiţională, iar tezele şi concluziile analizei semiotice s-au dovedit în mare măsură fructifica- bile şi asimilabile în perspectiva metodologică mai largă, a esteticii marxiste.

Teoria informaţională

Am lăsat la urmă prezentarea *esteticii informaţionale,* deoarece, pe de o parte, ea este ultimul venit în familia aceasta a metodelor moderne de investigare ştiinţifică a artei, iar pe de altă parte, tocmai datorită acestei situaţii, ea este în mare parte beneficiara defrişărilor şi acumulărilor teoretice datorate acestor metode. Pentru că estetica informaţională înglobează atît perspectiva sincronică şi neu-

[21] UmlvTlo Eco, *op. cit.,* p. 1.>I.

traîismul axiologic al structuralismului, cît şi conceptele fundamentale ale semioticii, bazîn- du-se totodată şi pe elucidarea unor procese psihice fundamentale ale percepţiei estetice.

Termenul de *estetică informaţională* reprezintă o prescurtare pentru „teoria informaţională a proceselor estetice”, prin care se înţelege utilizarea principiilor şi conceptelor unei teorii matematizate, generale sau speciale, a informaţiei şi comunicaţiei în analiza şi descrierea evenimentelor estetice. El a fost introdus şi utilizat pentru prima dată de Max Bense în 1957. Contribuţiile contemporane cele mai importante la constituirea şi dezvoltarea acestei discipline s-au conturat în cadrul colocviului de estetică de la Universitatea din Stuttgart şi se datoresc lui M. Bense, E. Wal- ther, H. Frank, R. Gunzenhăuser, S. Maser ş.a. în aceeaşi direcţie se înscriu şi cercetările lui A. Moles, S. Ceccato, W. Fucks, precum şi încercările unor matematicieni şi esteticieni români de a integra perspectiva cibernetică şi informaţională în fundalul metodologic de ansamblu al esteticii marxiste (Solomon Mar- cus, V. E. Maşek).

Dorindu-se o estetică experimentală, de tip *constatativ, descriptiv,* estetica informaţională încearcă să înlocuiască treptat unele noţiuni tradiţionale prin noţiuni numerice (matematice). Astfel, aşa cum natura este decisivă în limbajul de formule şi numere ale fizicii, se încearcă acum ca şi aspectul ei estetic să nu mai fie descris prin expresii intuitiv-emo- ţionale („frumos”, „minunat”, „admirabil”, „emoţionant” etc.), ci prin intermediul unei reţele de valori care să se comporte întocmai ca valorile numerice, relative, din fizică („densitate”, „greutate moleculară”, „greutate atomică” ş.a.).

Să reţinem deci că estetica informaţională încearcă să se constituie sub forma unui instrument de cercetare exactă, la îndemîna celor ce vor să înlăture de pe fenomenul estetic vălul de inefabil şi imprecizie, jocul steril al speculaţiilor metafizice. în acest scop au fost mobilizate forţe niciodată sau doar accidental asociate fenomenului artistic şi investigării sale: statistica matematică, teoria probabilităţilor, teoria informaţiei, psihologia experimentală şi cibernetica. Corespunzător acestor metode, estetica informaţională încearcă să alcătuiască modele matematice şi de tipul teoriei informaţiei pentru procesele estetice, dcducînd apoi din aceste modele teze de protocol verificabile, spre a lega astfel aceste modele abstracte de o teorie estetică riguroasă. Locul aserţiunilor cu o coloratură subiectiv- psihologistă despre existenţa şi originea valorilor estetice vin să-i ia acum afirmaţiile măsurabile şi verificabile asupra obiectului estetic, respectiv opera de artă, afirmaţii ce se sprijină pe noţiuni formidabile matematic. Datele noi pe care ni le oferă ne ajută să spargem cercul vicios al reflexiilor ce trăiesc din reflexii, permiţînd teoriei să avanseze din nou pe o înie ascendentă. Abia astfel interpretarea filozofică va putea fi din nou interpretare în adevăratul sens al cuvîntului, avînd la dispoziţie date noi asupra cărora să se aplece şi pe care să le sistematizeze într-o viziune mai largă asupra lumii estetice.

Sarcina principală pe care şi-o propune această estetică de tip nou o constituie încercarea de a stabili condiţiile concrete pe care trebuie să le îndeplinească un obiect pentru a dobîndi, alături de realitatea sa fizică, şi o „realitate estetică", respectiv pentru a putea fi considerat operă de artă. în această încercare, estetica informaţională porneşte de la cîteva premise, şi anume:

— operele de artă trebuie să poată fi descrise statistic, ca o diversitate de elemente materiale distincte, desfăşurate spaţial sau temporal, aşadar ca o alcătuire de tonuri, litere, pete de culoare, fragmente de mozaic, paşi de dans etc.;

— ca opere de artă sînt luate în consideraţie numai acele obiecte ce au fost realizate de om, adică produse în mod conştient;

— obiectele supuse investigaţiei sînt privite ca fiind angrenate în raporturile unui proces tehnic de comunicaţie: omul este emiţător şi receptor al stărilor estetice, respectiv al „informaţiei estetice";

— fiecare proces estetic (de realizare sau percepere) este un proces de semne; aceasta înseamnă că, pe de o parte, opera de artă este privită ca o constelaţie de semne alese dintr-un anumit repertoriu dat anterior, iar pe de altă parte, că receptarea operei se desfăşoară, de asemenea, pe baza unui repertoriu de elemente ce au caracter de semn (teoria modernă a semnelor — semiotica — descrie mai exact proprietăţile unei asemenea mulţimi de semne);

— în operele de artă trebuie să existe şi să poată fi detectate raporturi de ordine, dis

punerea şi ordonarea semnelor constituind elemente determinate ale configuraţiei operei de artă;

— toate operele de artă sînt subordonate unei „relaţii estetice de indeterminare” (Bense), proprietăţile lor estetice vădind mereu o improbabilitate şi o instabilitate accentuată în raport cu perturbaţiile şi posibilităţile de distrugere; această indeterminare trebuie să poată fi stabilită (cel puţin în principiu) prin- tr-un calcul numeric.

O estetică modernă ce ar satisface toate aceste postulate poate fi inclusă în estetica informaţională, întrucît toate caracteristicile cerute şi enunţate mai sus se bazează pe noţiunea de „informaţie”. O asemenea teorie se fundamentează astfel şi pe cibernetică, ca teorie a receptării, prelucrării şi transmiterii informaţiei. Investigarea fenomenelor estetice cu ajutorul unei asemenea teorii face posibilă o caracterizare matematică, cantitativă, a proceselor şi invarianţilor estetici. Obiectele ei sînt interpretate ca „ştire”.

Fundamentul ştiinţific pe care estetica informaţională îşi înalţă edificiul teoretic este alcătuit din patru componente principale:

— caracterizarea operei dc artă ca ştire, ca informaţie estetică, transmisă prin intermediul unui cod alcătuit pe baza unui repertoriu de semne, face necesară o fundamentare ontologică a semnelor cu ajutorul unei teorii generale a semnului (semiotică);

— conceperea procesului de realizare şi de receptare estetică ca un proces de comunicaţie între „emiţător” şi „receptor” şi încercarea de a descrie şi determina numeric, cantitativ, caracteristicile acestui proces în cadrul unei „scheme comunicative” face din teoria matematică a informaţiei unul din fundamentele teoretice principale ale esteticii informaţionale ;

— estetica informaţională raportează caracteristicile informaţional-teoretice şi celelalte caracteristici cantitative ale operei de artă la parametri umani descoperiţi de psihologia informaţională, legînd judecata estetică de aceste relaţii;

— încercarea de a face ca judecata estetică să poată fi dedusă prin calcul (pe baza unui algoritm corespunzător) va face posibilă, în principiu, efectuarea criticii de artă de către un computer programat în mod corespunzător. Critica estetică cibernetică se preocupă în principal de procesul de constituire, dezvoltare şi transformare a judecăţilor de valoare ce au loc într-o anume grupă de indivizi, cercetînd fluxul informaţional din componenţii unui sistem socio-cultural complex. Influenţa reciprocă dintre indivizi duce la ceea ce numim „oscilaţiile de modă” ale criteriilor estetice, oscilaţii a căror legitate internă poate fi cercetată cu ajutorul sociociberneticii. Estetica cibernetică nu formulează judecăţi asupra frumosului şi nefrumosului, ci ea afirmă faptul că o anumită operă deţine, în cadrul unei anumite grupe socioculturale, originalitate, valoare semantică, pragmatică ş.a.m.d. Această formă de critică este în principiu programabilă, putînd fi ca atare automatizată, ceea ce face ca teoria automatelor să devină şi ea unul dintre fundamentele ştiinţifice ale esteticii informaţionale.

Limitele principiale ale acestui demers experimental, în încercarea de a descrie exhaustiv opera de artă, apar cu deosebită pregnanţă cînd se încearcă să se distingă, pe baza lor, creaţii artistice deliberate de fenomene cu efecte estetice întîmplătoare (frumosul natural) sau de produsele estetice aleatoare ale computerelor. Rămînînd permanent doar la nivelul prezenţei ontice a obiectului, la cel al fizicalităţii sale concrete *hic et nune* — şi făcînd abstracţie de factorii psihosociali ai apariţiei, semnificaţiei şi finalităţii acestor opere, — estetica informaţională nu mai dispune de nici un criteriu de distingere între sfera *naturală* şi cea *creată* (artificială) a esteticului. Ea poate calcula, cu suficientă rigoare, cantitatea de informaţie estetică transmisă de fiecare obiect sau fenomen în parte, spre a constata dacă trece dincolo de pragul perceptiv minim al banalului şi neinteresantului sau dacă nu depăşeşte limita maximă admisă de pragul perceptiv al originalităţii şi noutăţii, dincolo de care, din cauza complexităţii prea mari a mesajului, nu mai percepem decît un ,,zgomot” neinteligibil. Estetica informaţională va constata aşadar dacă, alături de realitatea sa fizică, obiectul sau starea respectivă deţin şi o realitate estetică. Analizînd exclusiv obiectul, în prezenţa sa ontică, cercetarea experimentală face abstracţie de faptul dacă informaţia estetică pe care o detectează este produsul unei intenţii comunicative sau al hazardului, dacă organizarea semnelor estetico

respective este reflexul unei dorinţe de a transmite ceva, dacă ele au sau nu rolul de a transporta un mesaj. Ea stabileşte doar gradul de complexitate şi de originalitate a structurării obiectului, precum şi posibilitatea acestuia de a putea ii *interpretat,* receptat ca un mesaj cu sens, indiferent dacă această interpretare corespunde sau nu finalităţii reale a obiectului. Stabilind existenţa, în cadrul fenomenului cercetat, a unei anumite mărimi estetice, demersul constatativ al esteticii informaţionale este incapabil (şi neinteresat) să opereze o distincţie ontologică între un produs uman şi unul natural sau aleatoriu. Acestea sînt şi limitele principiale care îi opresc demersul analitic în pragul judecăţii axiologice asupra semnificaţiei şi valorii umane şi sociale a obiectului cercetat. Pentru a depăşi acest prag criteriile cantitative, informaţionale sînt insuficiente, estetica trebuind să-şi amintească faptul că este o disciplină filozofică şi să facă apel la coordonatele mai complexe, social- istorice şi psihologice prin care a explicat originea şi semnificaţia artei ca mijloc de expre-sie[1] excluși'.' uman. Așadar, analiza exhaustivă a fenomenului estetic nu se încheie odată cu datele — oricît de importante — furnizate de estetica experimentală constatativă, luînd sfîr- şit abia prin includerea lor într-o viziune filozofică cuprinzătoare. Nefiind punctul ter minus al demersului analitic şi constatativ, estetica informaţională reprezintă totuşi unul din punctele de plecare *indispensabile* ale teoretizărilor filozofice ulterioare. Deși nu este formalizabil, actul interpretării filozofice poate dobîndi, cum am arătat, un substanţial spor de siguranţă şi obiectivitate, prin formalizarea şi matematizarea judecăților existenţiale, de tip ontic, pe care se bazează.



Desigur, demersul experimental, precumpănitor descriptiv şi constatativ, propriu mai tuturor *metodelor* prezentate mai sus, nu trebuie să nege sau să concureze demersul filozo-, fico- interpretativ, de tip tradiţional. Cele două *atitudini* faţă de obiect trebuie, dimpotrivă, să se completeze şi impulsioneze reciproc. Noile şi vechile metode şi procedee de investigaţie a artei trebuie să exercite, una faţă de cealaltă, *o funcţie corectivă,* în vederea diminuării unor aprecieri teoretice, critice sau istorio- grafice irelevante, a unor speculaţii bazate pe un impresionism desuet sau a evitării unor absolutizări scientiste vulgarizatoare şi simplificatoare. Devine astfel evident că falsei alternative „estetică filozofică" sau „estetică experimentală" trebuie să i se răspundă *şi una şi alta* sau, mai exact, *una prin alta.*

4. Limbajul categorial al esteticii

Sub semnul unei noi relaţii filozofie-estetică

Ca orice disciplină teoretică, estetica îşi formulează principiile, ipotezele şi problemele sale într-un limbaj constituit dintr-un sistem coerent de categorii şi expresii conceptuale. Ea vehiculează astfel de categorii ca *frumosul, imaginea, gustul, stilul* etc., simbolizînd lingvistic, nuanţat şi esenţializat, diferite caractere ale obiectului şi comportamentului estetic.

Judecata estetică, referitoare la un fenomen existenţial sau artistic, declanşator de atitudine estetică, presupune o predicaţie specifică, exprimată în termenii unei „specialităţi”, mai mult sau mai puţin conturate şi maturizate. Despre articularea discursului estetic ca un limbaj profesionalizat putem vorbi însă cu anumite rezerve, deoarece semnificaţia conceptelor lui nu este, de regulă, de strictă „specialitate": ea nu se îndepărtează radical de înţelesul în care ele sînt utilizate într-o limbă comună, ca expresii verbale ale unor reacţii estetice trăite la nivelul lor intuitiv (aşa se explică, poate, originea „adjectivală” a mai multor categorii estetice). De asemenea, o serie de noţiuni au fost treptat asimilate printr-un transfer din alte limbaje ale cunoaşterii umane, iar termenii cei mai specifici (categoriile estetice) se redefinesc de fiecare dată într-un context larg filozofic.

înlăuntrul fiecărei concepţii estetice limbajul vehiculat se supune unor anumite norme de organizare internă care sînt funcţie de tipul de modelare teoretică a obiectului. „Construcţia obiectului în estetică”, „încercarea repetată şi neostenită a prinde realitatea estetică în cristalizări deosebite şi la lumina unor împrejurări variate ale spiritului"[1] nu poate fi realizată în afara unei anumite opţiuni filozofice, care constituie un fel de supradetermi- nare a cadrului general în care se mişcă reflexia estetică. Caracterul in-formant al crezului filozofic este lesne de relevat: cele două orientări filozofice fundamentale — idealistă şi materialistă —, care se distanţează chiar în ceea ce priveşte concepţia asupra naturii şi rolului categoriilor în cunoaşterea umană, îşi pun amprenta asupra sistemului categorial al esteticii, elaborat în contextul lor, nu numai relativ la conţinutul intrinsec al fiecărei categorii în parte, dar şi asupra criteriilor de sistematizare a întregului corpus noţional.

Astfel, după cum remarcă G. Lukâcs, în structura esteticilor de inspiraţie idealistă se poate desprinde acţiunea deformantă a principiului de ierarhizare categorială obligatorie, pe baza decretării apriori a caracterului superior sau inferior al activităţii estetice în raport cu celelalte forme ale creaţiei spirituale. Sistemul categorial se organizează, de regulă, în jurul unei axe pe care o constituie o anume categorie estetică, privilegiată graţie „transparenţei” sale pentru premisele filozofice implicate. Estetica lui Hegel, de exemplu, comportă o serie de ierarhizări care susţin întregul ei edificiu şi care nu pot fi ignorate în descifrarea semnificaţiei particulare a categoriilor angajate. Să amintim în treacăt cîteva din ele: dat fiind că ipostazierile Spiritului absolut în automişcarea sa sînt calitativ inegale, *frumosul natural* este mai degrabă ignorat ca nereprezentînd interes teoretic; la rîndul său, *frumosul artistic,* ireductibil ca întruchipare a Conceptului concret, este considerat inferior în raport cu ansamblul formelor de manifestare a spiritului teoretic; evoluţia artelor, privită ca „dezvoltarea idealului în formele particulare ale frumosului artistic”, va fi şi ea examinată în lumina ierarhiei valorice funcţie de realizarea fuziunii între aparenţa sensibilă (exterior) şi idee-concept (interior). Toate aceste ierarhizări sînt impuse de modul speculativ în care se postulează filozofic primatuî „împărăţiei umbrelor” faţă de mişcarea „lumii profane”. Iată de ce studiul categoriilor şi sistematizărilor categoriale, deşi constituie o puternică tradiţie a esteticilor idealiste, în speţă a celor „clasice”, rămîne deficitar prin însăşi inspiraţia lor generală

[1] Tudor Vianu, *Construcţia obiectului în estetică*, în voi. *Opere*> Bucureşti, Edit. Minerva, 1978, voi. 7, p. 422.

filozofică şi poate fi valorificat numai pe baza unei reconstrucţii fundamentale noi, aşa cum a procedat Marx cu dialectica lui Hegel. Terenul acestei reconstrucţii îl constituie noua concepţie a lui' Marx despre istorie în ansamblu, în particular despre modalităţile aproprierii de către om a lumii, a interacţiunii lor şi, pe această bază, a ierarhiei lor mobile.

în spiritul noii viziuni asupra istoriei, fenomenul estetic este considerat în „ansamblul activităţilor omeneşti, al reacţiilor omeneşti faţă de lumea exterioară"[2]. Postularea apriorică a principiilor estetice a fost înlocuită cu o reală problematică complexă privind geneza şi esenţa formelor de obiectivare a atitudinii estetice şi reflexul acestora în planul expresiilor categoriale.

Reconstrucţia teoretică a esteticii marxiste implică reconsiderarea ideii însăşi de sistem, care a fost reţinută sub formă de analiză categorială a fenomenului estetic. în accepţiunea marxistă, sistemul presupune deopotrivă puterea de totalizare a cunoştinţelor acumulate, de unificare şi structurare a acestora conform unui principiu metodologic regulativ, precum şi aptitudinea mobilităţii, deschiderii, adaptării la noile investigaţii teoretice. La baza unei asemenea sistematizări dialectice stă concepţia unitară asupra esteticului ca expresie particularizată a unui proces istoric şi imanent de afirmare a omului prin transformarea mediului înconjurător într-o lume proprie a lui şi pe măsura esenţei sale generice.

Apartenenţa esteticii marxiste la concepţia filozofică materialist-dialectică reiese cu pregnanţă din interpretarea conceptului de *estetic* care angajează o confruntare filozofică dintre cele mai decisive pentru întreaga orientare metodologică a disciplinei şi reclamă un tip nou de organizare şi omogenizare a structurii ei categoriale.

Din punct de vedere logic, categoria de *estetic* aparţine familiei de metacategorii, care joacă un rol decisiv în delimitarea universului discursului estetic şi are o funcţie provizoriu constitutivă. Totodată, ea se comportă şi ca un concept de bază care reţine momente stabile din mişcarea formelor istorice ale activităţii estetice, deopotrivă elementare, în raport cu complexitatea experienţei reale, şi definitorii, tipologic, pentru întreg domeniul circumscris.

Ireductibilitatea calitativă a domeniului delimitat prin conceptul de estetic impune stabilirea echivalentului specific al categoriilor filozofice, încorporate în limbajul estetic. Astfel de categorii ca *siibiect-obieci, jormă-con- ţinut, relativ-absolut* sau *libertate-necesitate* trebuie să capete o semnificaţie particulară fără de care nu pot deveni operabile în cercetarea estetică. Ele încetează de a mai fi simple repere pentru complicatele demonstraţii de „potrivire" a domeniului estetic cu acest tip de examinare (ceva asemănător putem constata în cazul sistemului speculativ al lui Schelling, care este construit pe baza articulării categoriilor antinomice ca: finit-infinit, conştient-inconştient sau real-ideal). Integrarea firească a acestor categorii într-un discurs estetic rămîne funcţie de dezvăluirea naturii profund dialectice a esenţei esteticului. Operaţia a fost efectuată în mod strălucit de esteticianul marxist G. Lukâcs, din opera căruia desprindem preocuparea majoră de a găsi un răspuns concludent la întrebarea „care sînt formele, relaţiile, proporţiile specifice etc. pe care lumea categoriilor, comună oricărei reflectări, le capătă în activitatea estetică"[3]. Rod al unei meditaţii sistematice, el a avansat ideea după care întreaga reflectare artistică este dominată de categoria de *particularitate* ca expresie a tipicităţii în artă. în consecinţă, ea a fost supusă unor modificări, mai exact, semnificaţia sa a suferit o „lărgire justificată". Cu aceeaşi putere de convingere Lukâcs dezvăluie contradicţiile constitutive ale esteticului care ne obligă la o specificare, de pildă, a categoriilor *obiectiv- siibiectiv:* „Ceea ce în orice alt domeniu ar însemna idealism filozofic, anume aserţiunea că nu există obiect fără subiect, constituie o trăsătură esenţială a obiectualităţii specifice a esteticului" [i]. Prin urmare, semnificaţia lor particularizată se datorează faptului că obiectivitatea maximă a esteticului se obţine, paradoxal, printr-o maximă raportare la subiect.

Cît de necesară este o asemenea operaţie de reexaminare a categoriilor filozofice în contextul teoriei estetice rezultă şi din următorul exemplu. în limbajul esteticii apar frecvent categoriile filozofice de *conţinut* şi

[3] *Ibidem,* p. 86.
[4] *Ibidem,* p. 264.

[2] Georg Lukâcs, *Estetica,* Bucureşti, Edit, Meridiane, voi. I, 1972, p. 77.

formă şi nu rareori utilitatea lor în analiza operei de artă a fost pusă la îndoială. Această atitudine refractară se datorează mai ales unei practici nefericite de _ a le transpune mecanic în planul esteticii. în particular, este întîmpinată cu obiecţii postularea primatului conţinutului asupra formei. în analiza estetică această idee necesită o serie de precizări în funcţie de diversele situaţii problematice: opera ca act de creaţie, cînd artistul are de-a face *încă* cu un *material* artistic în curs de obiectivare; opera ca produs finit avînd *deja* conţinutul şi forma într-o anume relaţie de unitate structurală. în primul caz, procesul de zămislire a operei este uneori la cheremul unor stimuli imprevizibili, care depăşesc orice presupoziţie teoretică. Doar în principiu putem vorbi de dominarea intenţiei artistice, ca mesaj, asupra mijloacelor de expresie utilizate. în cel de-al doilea context, al procesului de receptare, opera este înregistrată ca o totalitate indivizibilă, părţile ei constitutive fiind percepute de conştiinţa estetică drept o imagine integrală. Aşadar, determinarea formei de către conţinut străbate o serie de medieri şi reculuri, realizîndu-se inegal în diferitele faze ale interacţiunii acestor două componente ale operei. Explicitarea relaţiei lor dialectice rămîne indispensabilă în orice analiză estetică a operei indiferent de perspectiva şi instrumentaţia noţională adoptate.

în operaţia de circumscriere mai riguroasă a structurii categoriale este necesară şi specificarea celor două compartimente constitutive ale disciplinei esteticii: *esteticul* şi *artisticul.* Sfera mai vastă a esteticului cuprinde deopotrivă *esteticul artistic* şi *esteticul extra- artistic.* Această distincţie nu este o simplă decupare „geometrică", întrucît ea solicită introducerea unor noi criterii în analiza raporturilor posibile de suprapunere sau interferenţă. Trebuie menţionat, în primul rînd, criteriul finalităţii şi funcţionalităţii sociale care determină configuraţia valorilor create, precum şi ponderea, mai mare sau mai mică, a intenţionalităţii strict estetice în substanţa acestora. De asemenea, diferenţierea celor două subdiviziuni ale esteticului se accentuează pe măsură ce se ia în consideraţie statutul ontologic diferit al domeniilor examinate.

Totodată *artisticul,* cel puţin în geneza sa, depăşeşte sfera relaţiilor cu *esteticul.* Exegeza unei opere de artă scoate în evidenţă o complexă conlucrare la fiinţarea ei a factorilor socioculturali care exceda sfera esteticului propriu-zis. Faptul metamorfozării existentului într-un fenomen estetic îl datorăm actului de creaţie artistică, care de regulă constă în revelarea semnificaţiilor estetice într-un material brut al vieţii, neutru ca atare în raport cu un anumit tip de valorizare.

Deşi relativă şi convenţională (= conceptuală), această delimitare are raţiunile sale în organizarea categorială a disciplinei estetice. Estetica marxistă rupe cu tradiţia kantiană de a considera întreaga sferă a esteticului, să-i spunem existenţial, drept „nedemnă" de meditaţie filozofică. Delimitarea operată mai sus are drept scop să-i rezerve artei (artisticului) locul privilegiat şi, totodată, să o situeze în ansamblul activităţilor estetice. Amploarea ce i se conferă analizei artei în economia disciplinei estetice şi, respectiv, introducerea unui număr mare de concepte noi pentru efectuarea acesteia se explică prin *exemplaritatea* creaţiei artistice pentru întreaga varietate de forme ale activităţii estetice. „Artisticitatea", în accepţiunea sa de gest creator, rămîne unul din criteriile de bază în definirea caracterului estetic al activităţii umane desfăşurate în afara domeniului profesionalizat al artei. Totodată, arta, înţeleasă ca o formă de activitate estetică, se deschide unei analize ale cărei exigenţe se stabilesc dincolo de teritoriul ei intrinsec. Prezenţa concomitentă a ambelor tipuri de analiză categorială contribuie la unitatea internă a capitolelor, relativ independente (arta şi esteticul extraartistic) în cadrul esteticii în ansamblu. Astfel pot fi evitate unilateralitatea teoriei estetice şi o serie de confuzii privind, în particular, statutul şi geneza artei.

în unele doctrine estetice contemporane, conceptul de *estetic* este redus adeseori la cuprinsul sferei de trăire estetică (teoriile *Einfiihlung*-ului sau naturalismul american), la actul de participare a conştiinţei estetice în constituirea obiectului estetic (estetica fenomenologică). Urmările unei asemenea tendinţe pe planul structurii categoriale se resimt prin absenţa aproape completă a conceptelor estetice de bază şi, totodată, prin abundenţa noţiunilor adjectivale, ce exprimă cele mai mici nuanţe ale trăirii estetice, făcînd excesivă prezenţa limbajului psihologizant.

Există şi teorii estetice care se construiesc exclusiv pe problematica artei (estetica formalistă, curentul *Kunstwissenschaft)* sau receptării ei (estetica informaţională). Metodologia lor, tehnicile de cercetare şi aparatul conceptual nu le îngăduie să-şi finalizeze investigaţiile în ample sinteze estetico-filozofice. Ele au valoare cognitivă în măsura în care obiectivează cu mijloace analitice proprii anumite aspecte, trăsături ale operei (de regulă, de ordin structural). Ele nu se ridică însă la rang de estetică în sens filozofic tradiţional, din lipsa unui cîmp mai larg de referinţe axiologice, psihosocioculturale, mai adaptate comprehensiunii, valorizării şi interpretării totalizatoare.

Nucleul categorial al limbajului esteticii. Tipuri de corelare

Prin conceptele de *estetic* şi *artistic* am fixat acel dublu plan în care sînt considerate categoriile estetice fundamentale. Aceste concepte limitative nu pot fi, însă, explicate plecînd de la propriul lor conţinut. Premisă şi rezultantă a unei operaţii de sistematizare deopotrivă, el se clarifică treptat pe parcursul analizei tuturor compartimentelor unei concepţii estetice şi, mai ales, în lumina consideraţiilor privind natura şi funcţionalitatea valorilor estetice fundamentale.

Nucleul limbajului estetic îl constituie cate-goriile estetice fundamentale *(frumosul, sublimul, tragicul, comicul* şi *urîtul).* Deşi extrem de diversificate în semnificaţia lor istorică, ele au prin structură ceva inalienabil, ceva „permanent", altfel, cum remarcă Tudor Vianu, n-am putea, de pildă, „să recunoaştem falsele opere sublime”.

încă din antichitatea greacă au fost intuite principalele caractere ale valorilor estetice. Astfel, întîlnim reprezentările cosmologice asupra frumosului (Homer, Democrit), construcţiile logice ale ideii de frumos (Pitagora, Platon), intuiţia dialectică a caracterului antinomic al valorilor estetice (substanţă şi idee), precum şi primele încercări de a elucida teoretic principiul antropomorfismului ce stă la baza oricărei creaţii mitologice.

în contextul spiritualităţii epocii, dominata de un sincretism cultural, este explicabilă prezenţa unor anume accente în modul de elaborare a categoriilor estetice. Valoarea estetică de *frumos,* de pildă, a fost relevată mai pregnant în raporturile sale cu binele sau cu înţelepciunea (= adevăr) şi mult mai palid (sau deloc) cu celelalte valori estetice corelative sau opuse. Apoi, numai frumosul a fost examinat în ambele ipostaze, ca un atribut al realităţii şi al plăsmuirilor artistice. Dacă în căutarea definiţiei generice a frumosului Socrate recurge la demersul inductiv *(Ilippias major* — Platon), plecînd de la *lucruri frumoase* şi *fiinţe frumoase* spre dezvăluirea determinărilor generale ale *frumuseţii* lor, valoarea estetică de *tragic* este considerată exclusiv sub specia sa de construcţie artistică supusă unor reguli în vederea obţinerii efectului catar- tic asupra spectatorului *(Poetica* — Aristotel). Relevarea sensului metafizic al tragicului va fi o experienţă teoretică cîştigată mult mai tîrziu, abia în epoca modernă.

în evoluţia ulterioară a concepţiilor estetice europene, care nici pe departe nu se prezintă ca o acumulare progresivă şi „bine ritmată”, se va semnala o înclinaţie certă spre elaborarea categoriei de frumos, chiar şi în cadrul acelor teorii care sînt „antisistematice” în mod programatic. Frumosul se traduce într-o mulţime de substitute ca: perfecţiune, proporţie, armonie, plăcere, simbol al divinităţii, întruchipare a ideii, a adevărului, expresie a iscusinţei omului, stimulent al emoţiilor, unitate în diversitate, ordine, formă, joc al facultăţilor, sublimarea instinctului sexual, expresivul etc. Asistăm fie la o restrîngere a cuprinsului categoriei de frumos pînă la determinările pur formale şi chiar exterioare, fie la o extensie în cazul cînd frumosul devine sinonim cu ideal de viaţă în genere, expresie a plenitudinii sentimentului vital. Prin tot acest hăţiş de semnificaţii şi accepţiuni răzbat două tendinţe directoare: una ontologică, preocupată de caracterele obiective ale valorii de frumos, cealaltă, psihologică, care problematizează cu precădere atitudinea emotivă şi reflexivă a subiectului în faţa obiectului estetic [5]. Poziţia preferenţială poate fi rezultatul unei limitări deliberate a studiului estetic la un cerc de probleme pe care le sugerează şi

[5] Guido Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană*, Bucureşti, Edit. Meridiane, 1976, v. II, p. 396.

actualizează practica artistică în curs sau consecinţa apariţiei unui curent filozofic nou care impune o nouă integrare a unor probleme „vechi” de estetică. Constituirea doctrinei estetice ca o amplă sinteză teoretică presupune o sensibilitate bivalentă în faţa acestor două surse modelatoare.

Aspiraţia către o asemenea sinteză este pe deplin susţinută de premisele metodologice ale esteticii marxiste, care permit să restituim se crierii categoriale un echilibru, necesar stăpînirii teoretice asupra „substanţei mişcătoare” a fenomenului estetic. în reconsiderarea obiectului esteticii a fost reţinută poziţia centrală a categoriei de frumos, dată fiind natura sa valorică afirmativă, ceea ce o face să fie asimilată expresiei plenare a idealurilor umane ale fiecărei epoci istorice în constituirea sistemului categorial, frumosul figurează deopotrivă ca o categorie desemnînd trăsăturile particulare ale unor anumite relaţii ontologice şi ca un nucleu valoric în raport cu care se precizează caracterul şi locul celorlalte valori estetice. în această din urmă calitate, frumosul însumează, dacă se poate spune aşa, „pozitivitatea” tuturor valorilor umane, mai ales în dimensiunea lor ideali- zant-proiectivă. De aici nu rezultă însă caracterul convertibil al valorilor de *sublim, tragic, comic* sau *urît;* fiecare din ele are conţinutul său ireductibil, exprimă o determinare raţională şi afectivă a esteticului în forme particularizate.

Fără să ne hazardăm într-o definiţie a categoriei de *sublim,* o putem totuşi aproxima şi sugera prin asocierile ei cu *măreţ, eroic, monumental* etc. Se degajă astfel ideea unei potenţări valorice maxime, autodepăşirii condiţiei umane spre împlinirea unui ideal înălţător în numele şi spre binele întregii umanităţi. De-a lungul metamorfozărilor sale istorice, sublimul îşi păstrează „identitatea” tocmai datorită acestui nucleu semnificant, sugerînd de fiecare dată prezenţa în lume a aspiraţiei umane spre absolut. Pe acest temei se stabilesc atît corelările sale cu celelalte valori estetice, cît şi implicaţiile etice dintre cele mai relevante.

Tragicul aparţine prin excelentă sferei umanului şi datorită aderenţei sale mai directe la eveniment (real sau imaginar) se lasă surprins într-o formulare laconică şi totodată esenţializată de felul: *pieirea valorii umane.* Situaţia tragică presupune un conflict care se instituie între acţiunea umană nobilă, dreaptă, vizionară, şi condiţiile implacabil ostile realizării ei practice. Spectacolul înfrîngerii, zădărnicirii inevitabile a unei iniţiative istorice sau individuale, îndreptăţite în perspectiva evoluţiei ulterioare a umanităţii, generează un complex sentiment al tragismului, o compasiune însoţită de efectul catartic al revelaţiei privind invincibilitatea eroului tragic. Prezenţa valorii umane periclitate şi dimensiunea luptei, a conflictului rămîn definitorii în circumscrierea fenomenului tragic.

Acoperind o gamă vastă şi multicoloră a rizibilului, *comicul* este construit pe anumite contraste care, gradual extrem de diferite (de la semnificaţia *qui pro* gw-ului pînă la cea a automatismului verbal) se stabilesc între aparenţă şi fond, mijloace şi scop etc. Măştile comice ascund ceea ce este vidat de valoare, caduc, rigid, fals şi vicios în raport cu o anume tablă de valori umane. Actul de demascare
— rîsul — este un semn de satisfacţie şi o formă de protest faţă de „diformităţile sociale” (T. Vianu) şi „slăbiciunile omeneşti de ordin moral” (N. Hartmann) ironizate, persiflate, parodiate, satirizate etc. Modalităţile comice variază de la umorul generos la sarcasmul caustic, după cum şi „răul” vizat are diferite rezonanţe pe plan social.

Mai curînd subînţeles de-a lungul veacurilor în conştiinţa estetică, *urîtul* devine problematizat teoretic abia la începutul secolului al XlX-lea şi reconsiderat mai ales sub raportul valenţelor sale artistice. Iniţiativa aparţine artei romantismului şi teoreticienilor ei (Fr. Schlegel, V. Hugo) care îi atribuie importanţă în transpunerea realistă în planul artei a prozaismului vieţii burgheze. Elaborarea mai sistematică a *urîtului* o întreprinde C. Rozen- kranz în lucrarea *Estetica urîtului* (1853) care constituie prima încercare de a-l trata în conţinutul său „substanţial” şi a-l supune unei clasificări. Identificat cu răul, opus frumosului, calificat drept o valoare negativă, *urîtul* este analizat sub modalităţile: amorf, asi metric, dizarmonios, hidos, respingător, trivial etc. Creaţia poetică a lui Ch. Baudelaire anticipează corelările semnificative ale urîtului cu frumosul sau absurdul. Repudiind conceptul clasicist al frumuseţii, degradat prin banalizare, el pledează pentru un frumos bizar care-şi sporeşte misterul graţie fuziunii

cu urîtul. Ideea potrivit căreia „din urît poetul va face să se nască un farmec nou” va fi relansată şi revalorificată în arta secolului al XX-lea, în speţă în creaţia suprarealis- mului şi expresionismului cu predilecţia lor pentru „zona umbrită a vieţii”. Departe de a fi o simplă „expresie artistică greşită” (B. Croce), urîtul este considerat în prezent drept „produsul (...) unei construcţii pozitive (...) fără raport de negaţie cu frumosul” (R. Polin). „Negaţia" însă nu încetează să funcţioneze la nivelul opţiunilor ideologic- existenţiale ale artistului şi ale receptorului atunci cînd urîtul transpare ca o dimensiune estetică a proceselor de alienare.

Rezumînd astfel cuprinsul fiecărei categorii estetice fundamentale, putem conchide că ele relevă structura internă a formelor estetice distincte, cu aspectele ei statice şi dinamice. Iată de ce ni se pare inexact (sau insuficient) să le considerăm drept „modificări ale frumosului" — formulă mult timp vehiculată în istoria esteticii şi susceptibilă de interpretări diferite. Relaţiile intercategoriale se stabilesc şi se menţin graţie mişcării lăuntrice dialectice proprii fiecărei valori în parte şi nu se reduc la o simplă acţiune de „modificare”. în-acest context subscriem la opinia esteticianului grec E. Moutsopoulos care consideră greşită încercarea de ierarhizare a categoriilor estetice avînd drept normă frumosul: „Mai corect ar fi să spunem că acestea se proiectează pe fondul categorial al frumuseţii, care constituie şi condiţia oricărui obiect este- ticeşte legitim, chiar şi a aceluia în care sînt conţinute şi elemente de urîţenie, de ajuns ca acestea să se justifice din punct de vedere estetic"[6].

în spiritul dialecticii marxiste, categoriile estetice trebuie considerate în natura lor contradictorie, ca expresii ale gîndirii abstracte asupra esteticului care îl organizează logic la nivelul manifestărilor sale esenţializate. Amănuntul, fenomenalitatea acestuia diversă şi imprevizibilă vor fi inevitabil sacrificate în favoarea a ceea ce se prezintă drept „calm”, legic, repetabil şi definitoriu pentru un ansamblu întreg de forme mai mult sau mai puţin relevante. Dar tocmai dubla trăsătură a valorilor estetice — cu elementele lor invariabile şi relative, circumstanţiale — ne permite să operăm mai multe tipuri de relaţionări intercategoriale. Ele sînt de ordinul opoziţiei, dihotomiei sau complementarităţii. De la început trebuie menţionat faptul că raportul de opoziţie (valori afirmative şi negative) se menţine doar la nivelul foarte abstract al analizei şi atîta timp cît nu apelăm expres la o experienţă artistică. Pe măsură ce abandonăm această perspectivă ni se dezvăluie marea putere de conectare a valorilor estetice, interferenţele dovedindu-se a fi aproape modul lor firesc de existenţă.

Dihotomia *jrumos-sublim,* relaţie larg dezbătută în istoria esteticii, presupune deopotrivă unitatea şi opoziţia. Comuniunea acestor două valori estetice rezidă în caracterul lor finalmente afirmativ în consonanţă cu înclinaţiile şi atitudinile autentic umane, istoriceşte determinate. în particular, se invocă şi inspiraţia lor comună la perfecţiune (E.Souriau), care, însă, marchează de îndată şi o deosebire între ele, aceea a perfecţiunii împlinite şi perfecţiunii voite.

Prin caracterul său supradimensionai (fizic — colosal, nemărginit, copleşitor; spiritual— măreţ, eroic, patetic), sublimul se opune unor astfel de atribute ale frumosului ca armonios, echilibrat sau senin. Opoziţia apare şi mai vizibilă (dar nu absolută) odată cu introducerea celui de-al doilea termen de comparaţie — *tragicul.* Manifestînd afinităţi profunde cu frumosul pe aceeaşi traiectorie de afirmare viguroasă a personalităţii umane, *tragicul* se suprapune cu *sublimul* în componenta sa structurală definitorie: pieirea tragică a unui erou este „preţul” împlinirii valorii umane şi tocmai datorită ei ni se revelează caracterul sublim al sacrificiului. Pe acest temei, văzut însă într-o optică filozofică diferită, Schiller pledează pentru varianta sublimă a tragicului, iar Nicolai Hartmann îl consideră drept un „caz particular al sublimului”.

Ţesătura complicată a corelărilor categoriale se datorează faptului că valorile estetice nu există sub formă de esenţe pure, fixe şi indivizibile. *Frumosul* şi *urîtul, tragicul* şi *comicul, sublimul* şi *josnicul,* ca modalităţi polare ale fenomenului estetic, grupează în jurul lor o serie de determinări distincte, cu ajutorul cărora se realizează trecerea de la o calitate dominantă la cealaltă. Astfel, *frumosul* există în mod concret în modalităţile:

[6] Evanghelos Moutsopoulos, *Categoriile estetice,* Bucureşti, Edit. Univers, 1970, p. 28.

graţios, armonios, nobil, elegiac, eroic, tandru, patetic etc. *Urîtul,* la rîndul său, poate fi recunoscut sub formă de *dizgraţios, penibil, hidos, josnic* sau *groasnic.* Asistăm aici Ia o penetraţie reciprocă a valorilor de frumos, sublim şi tragic şi, respectiv, a valorilor de urît şi comic. Ele se află în raport de complementaritate după cum sînt implicate determinările pozitive sau negative ale fenomenului estetic.

O nouă regrupare, nelipsită de interes teoretic, deşi mai puţin utilizată, se poate obţine dacă adoptăm un criteriu „cantitativ" de sistematizare. Există fenomene estetice majore şi minore, de o tensiune şi saturaţie semnificativă maxime şi de un caracter „cotidian", comun. Astfel privit, *sublimul* îşi dezvăluie înrudirea cu *tragicul* şi *frumosul,* manifestîn- du-se ca eroic, patetic, solemn etc. *Urîtul* cuprinde o sferă de manifestare a *monstruosului, groaznicului* sau *penibilului,* iar *comicul* rămîne o calitate dominantă cu o mulţime de nuanţe printre care, în ordinea regresiunii cantitative, semnalăm următoarele: *sarcastic, satiric, caricatural, spiritual, amuzant* etc.

Toate aceste ramificaţii şi subdiviziuni, oricît am încerca să le nuanţăm, rămîn nişte „extracte" logice, purificate, clarificarea lor desfăşu- rîndu-se cu precădere la nivelul unor tipuri generale. Imensa varietate a individualizărilor rezultă din mai multe întretăieri valorice simultane pe care nu Ie putem determina decît prin prisma unei dominante estetice. în final însă, un astfel de „mozaic" estetic se datorează îndeosebi faptului că fiecare categorie estetică în parte exprimă un anumit joc al contradicţiilor intrinseci.

Natura antinomică a valorii estetice a fost parţial intuită încă de gînditorii greci. Aşa de pildă, în conceptul de *caiharsis* Aristotel deosebea cele două stări ale reacţiei estetice *(ajectul,* cu componentele sale de frică, entuziasm sau milă şi rezultanta acestuia — *purificarea,* însoţită de plăcere), care corespund celor doi poli ai valorii de *tragic:* pieirea şi renaşterea (e drept, mai puţin tematizaţi de autorul *Podidi).* în dialogurile lui Platon găsim sugestii în legătură cu ironia socratică concepută ca un procedeu retoric care disimulează adevărata intenţie a interlocutorului. Idealismul clasic german, moment culminant in elaborarea dialecticii premarxiste, surprinde cu fineţe succesiunea dedublărilor şi în planul sistematizărilor categoriale ale esteticii (în special Hegel), stabilind principalele tipuri de antinomii.

Eficienţa metodologică a principiului „dedublării unicului" va fi potenţată odată cu valorificarea dialecticii hegeliene de către teoria marxistă asupra lumii care îl transformă mai întîi într-un principiu al lumii, al „tuturor proceselor lumii în automişcarea lor". Sarcina unei sinteze ştiinţifice o formulează implicit Lenin făcînd pe marginea *Logicii* lui Hegel următoarea remarcă: „Reprezentarea obişnuită sesizează deosebirea şi contradicţia, dar nu trecerea de la una la alta, dar aceasta este lucrul cel mai important", deoarece „numai *ridicate la culmea* contradicţiilor, diversităţile devin mobile (...) dobîndesc pulsaţia lăuntrică a automişcării şi a vieţii"[7]. Sistematizarea categorială în estetică trebuie să urmeze această cale cu atît mai mult cu cît „obiectul" ei este deja trecut prin filtrul atitudinii apreciative operate la nivelul „deosebirilor": ceea ce se surprinde prin calificativul categorial de tragic sau comic a fost perceput înainte ca o situaţie tragică sau o „nepotrivire" comică, fapt care măreşte exigenţele teoretice în faţa discursului estetic specializat. Graţie dezvăluirii acestei „negativităţi", o asamblare internă corespunzătoare va căpăta o gamă vastă de subdiviziuni care gravitează în jurul categoriilor estetice fundamentale şi reprezintă adevărate modificări ale acestora.

Reevaluarea categoriilor estetice, zise tradiţionale, în lumina metodologiei materia- list-dialectice atestă caracterul filozofic al esteticii marxiste şi îi permite să abordeze sfera esteticului prin prisma atitudinilor umane fundamentale faţă de existenţă. Din acest motiv apare cu atît mai neîndreptăţită tendinţa de desconsiderare a studiului privind categoriile estetice. Ea se manifestă mai mult sau mai puţin violent din partea celor care adoptă estetica de tip „galilean" (investigaţie şi nu interpretare), ca în cazul lui Max Bense, şi din partea unor esteticieni de seamă ai secolului care concep estetica drept „o doctrină filozofică specială", ca în cazul lui Benedetto Croce. Esteticianul italian le repudiază ca fiind „concepte psihologice şi empirice" reprezentînd „o serie de clase care se pot modela în modul cel mai diferit şi multiplica

[7] V. I. Lenin, *Caiete filozofice,* Bucureşti, E.S.P.L.P., 1956, p. 112.

după plac"[8]. El invocă o reală dificultate în definirea lor datorată coeficientului mărit al atitudinii subiective implicate, dar greşeşte atunci cînd le consideră lipsite de orice semnificaţie filozofică.

La antipodul acestei atitudini se află încercarea fenomenologului polonez Roman Ingarden de a cuprinde noţional întreaga gamă de „calităţi" estetice. Pe lîngă valorile estetice fundamentale, pe care le regăsim sub denumirea de calităţi „metafizice", Ingarden introduce o serie de subdiviziuni ca urmare a celor două tipuri de valorizare: *estetică* şi *artistică.* Fiecare tip, la rîndul său, se divide în subclase, conform caracterului calităţilor estetice. Astfel se ajunge la o numeroasă familie de categorii şi subcategorii pe care limbajul estetic le asamblează într-un tot după un anumit număr de principii preconizate. Întrucît principala proprietate a valorilor estetice este considerată natura lor „fenomenală" (perceptibilă), majoritatea acestor noţiuni rezultă din „cunoaşterea" trăirilor psihice în acte reflexive, ceea ce şi explică numărul lor atît de mare. Categoriile estetice fundamentale sînt recunoscute doar ca expresii ale „calităţilor metafizice" prezente într-o operă de artă, cum ar fi, de pildă, caracterul josnic sau sublim al unui personaj sau demonismul unei comportări. Ontologia de tip fenomenologic a operei de artă, care a constituit temeiul amintitei variante de sistematizare categorială, nu permite o riguroasă ordonare internă a limbajului categorial cuprinzător, întrucît sînt nesocotite o serie de determinări esenţiale ale fenomenului estetic. Meritul fenomenologului polonez rămîne circumscris la surprinderea corelaţiei intime între diferite subclase de calităţi estetice, urmărite la anumite niveluri ale construcţiei artistice şi experienţei estetice şi, respectiv, la nuanţarea expresiilor conceptuale ale limbajului estetic.

Dacă reacţia lui B. Croce a fost justificată în faţa unor sistematizări nereuşite, sîntem în total dezacord cu opinia lui după care orice sistematizare este declarată în principiu inoperantă. Cît de eficientă din punct de vedere teoretic poate fi o sistematizare categorială depinde de valabilitatea principiilor de unificare şi corelare adoptate, de capacitatea lor de a preîntîmpina degenerarea categoriilor într-un soi de norme cu caracter pur logico- formal. împotriva unei asemenea încremeniri scolastice sistemul categorial al esteticii marxiste este prevenit datorită promovării principiului metodologic al unităţii dialectice dintre logic şi istoric. în planul teoriei estetice acesta se transformă într-o exigenţă metodologică a confruntărilor sistematizărilor categoriale cu o dublă istorie a practicii artistice şi a meditaţiei estetice. Analiza categoriilor în perspectiva „logicului" se desfăşoară în prezenţa tacită, dar activă, a retrospecţiei care permite să stabilim ceea ce constituie „pulsaţia lăuntrică" a fenomenului examinat. Structura triadică a tragicului „viaţă-moarte-nemu- rire", care se desluşeşte deja în cultul lui Dionisos, se va păstra în toate variantele sale istorice, artistice şi existenţiale. Dar ea rămîne o determinare abstractă şi inconsistentă, dacă nu vom urmări manifestările ei concrete în diferite epoci istorice cu propria lor concepţie asupra „caracterului tragic", asupra destinului şi menirii omului în societate, aşa cum o exprimă conştiinţa artistică şi teoretică a vremii.

Dubla confruntare a tabloului categorial cu istoria reală şi evoluţia practicii artistice rămîne o sursă veritabilă a diversificării şi sistematizării lui necontenite. Cele mai imprevizibile din punct de vedere teoretic (speculativ) corelări categoriale ne oferă creaţia artistică, care, la rîndul său, sensibilizează anumite fluctuaţii survenite deja în conştiinţa estetică a epocii. Cu greu am putea „prezice" fuziunea tragicului şi comicului în varianta *absurdului* (farsa absurdă, comedia neagră), categorie dominantă a unei puternice mişcări artistice contemporane, generate de efectele alarmante ale unor mecanisme sociale de alienare din lumea capitalistă. în acelaşi context trebuie căutată şi explicaţia frecvenţei *urîtu- lui* în arta contemporană ca expresie a conştiinţei şi demnităţii umane frustrate. Relativizarea polarizărilor axiologice (ca şi accentuarea lor posibilă) apare ca rezultat al unor mutaţii de ordin socio-cultural. Dar apariţia unor noi valenţe de interconectare este stimulată, într-un fel sau altul, de însăşi natura contradictorie a valorilor *estetice.* Din acest punct de vedere ni se pare îndreptăţită pledoaria lui I. Ianoşi în favoarea principiului „dedublării unicului" ca „temei posibil al

[8] Benedetto Croce, *Estetica,* Bucureşti, Edit. Univers, 1970, p. 160.

ordonărilor estetice”[9], al modelării teoretice a experienţei estetice care realmente este în stare să asigure unitatea structurală a limbajului estetic. Aplicarea lui nu exclude varietatea tipurilor de sistematizare categorială, dată fiind prezenţa diferitelor perspective de analiză şi diversitatea materialului însuşi supus ordonărilor.

Mobilitatea sistemului categorial rezidă nu numai în apariţia unor îmbinări valorice noi, dar şi în mutaţiile de plan în cadrul sistemului, precum şi în dispariţia unora din categorii, mai exact, în atenuarea funcţionalităţii lor. Se poate constata preferinţa pentru anumite categorii, manifestată într-o epoca sau alta a evoluţiei artistice şi estetice: *frumosul* şi *tragicul* au dominat conştiinţa şi arta Greciei antice; *sublimul* s-a impus pe plan teoretic în secolul al XVIII-lea prin elaborarea sa de către esteticienii englezi şi germani; *urîtul* cucereşte treptat „dreptul în numele adevărului în artă” de a se afla în rînd cu celelalte categorii estetice începînd cu secolul al XlX-lea etc.

în principiu, aceste deplasări de accent sînt determinate de evoluţia creaţiei artistice care instituie un anumit tip istoric de percepţie estetică a realităţii. Sînt cazuri însă cînd elaborarea preferenţială a unei categorii răspunde exigenţelor interne ale reflexiei teoretice care caută să pună de acord toate compartimentele sale. Să amintim, spre exemplificare, cadrul „ideologic” în care a fost frecvent întreţinută discuţia în jurul categoriei de sublim. în asemenea împrejurări primează în mod firesc valenţele filozofice ale categoriei estetice, care este privită mai ales sub raportul *Weltan- schauung* -ului implicat.

Geneza categoriilor estetice ar putea să dezvăluie procesul de mărire treptată a coeficientului lor de generalitate, ca şi cazuri de încetare a funcţionării lor. Aceasta priveşte mai ales subdiviziunile categoriilor tradiţionale. De exemplu, *grotescul,* care pînă la Renaştere desemna un anumit tip de ornament (descoperit înr-o *grotă* romană) şi era apropiat ca sens de „pitoresc”, odată cu romantismul german devine una din formele dominante ale comicului, iar în arta modernă semnificaţia lui estetică-filozofică sporeşte graţie corelării mai directe cu *absurdul.* Dimpotrivă, categoriile de *armonie* sau *măsură,* care au jucat un rol important în configurarea concepţiei antice asupra frumosului, îşi păstrează acum doar valoarea unor termeni auxiliari ce explicitează conceptul de structură. Cunoscînd o largă circulaţie în estetica Renaşterii, senzualismului englez şi reluată în concepţia estetică a lui Fr. Schiller, categoria de *graţios* îşi pierde semnificaţia majoră de altădată şi „deviază cu uşurinţă către agreabil, fluid, arabesc” [10], către aspecte evanescente ale esteticului. Şirul exemplificărilor poate fi prelungit, dar deja cele invocate mai sus ne sugerează ideea unei resistematizări continue a limbajului categorial, a flexibilităţii lui în faţa modificărilor survenite în conştiinţa estetică a fiecărei epoci istorice.

Determinarea conceptuală a artei

Conform delimitărilor preliminare, am examinat corelările şi mutaţiile ce pot fi sesizate în interiorul ordonărilor categoriale ale esteticii în genere. Motivul întîietăţii unei astfel de analize stă în ambivalenţa categoriilor estetice care sînt deopotrivă expresie a relaţiilor estetice existenţiale şi a caracterelor esenţiale ale creaţiei artistice. Superioritatea incontestabilă a formelor artistice în revelarea valorilor estetice nu ne permite încă să îndreptăm efortul teoretic exclusiv asupra lor. Aceasta ar contravine principiului istorismului consecvent urmat, în lumina căruia arta apare ca un „joc secund”.

Teza lui Tudor Vianu, după care categoriile estetice „ţin de conţinutul eteronom al operelor, dar nu de forma prelucrării lor” este parţial amendabilă. Estetica marxistă le consideră a fi apte să exprime şi ceea ce constituie cuprinsul intim al operei în laturile sale cele mai consistente din punct de vedere artistic, inclusiv construcţia ei formală. Neintervenind, desigur, în amănunt, semnificaţia estetică, mai mult sau mai puţin latentă, a unei acţiuni umane, metamorfozată într-un subiect sau temă artistică (în cazul operelor literare), va impune selecţia anumitor forme de configurare. Raportul este reciproc, deoarece un

[9] Ien Ianoşi, *Estetica,* Bucureşti, Edit. didactică şi pedagogică, 1978, p. 109.

[10] Evanghelos Moutsopoulos, *op. cit.,* p. 55.

eveniment istoric, de exemplu, generator de situaţii tragice poate fi melodramatizat, redus la un motiv minor printr-o prelucrare artistică neadecvată.

Observaţia esteticianului român este însă perfect valabilă referitor la faptul că studiul categoriilor estetice fundamentale nu acoperă încă teoretic întreaga operă de artă, în momentele ei constitutive şi în structura sa. Ea reclamă o analiză amplă, detaliată de tip morfologic, tipologic şi psihosociologic. Abordarea unor teme ca opera şi artistul, opera şi receptarea, arta şi mediul social, unitatea şi diversitatea artelor, clasificarea lor etc. angajează un aparat conceptual divers, supus înnoirii continue datorită apariţiei unor arte noi, integrării metodelor ştiinţifice în investigaţia estetică şi dezvoltării fără precedent a mass-mediei. Totodată are loc lărgirea cîm- pului de activitate interdisciplinară, ale cărei efecte se resimt puternic în aprofundarea studiului estetic. Asimilarea noilor investigaţii, care privesc mai mult sau mai puţin nemijlocit fenomenul artistic, se produce mai întîi în cadrul teoriilor de ramură care înglobează în limbajul lor specializat noi termeni şi, respectiv, revizuiesc semnificaţia şi sfera celor vechi.

în raport cu teoriile particulare asupra artei, discursul estetic trebuie să-şi rezerve un anumit nivel de raţionalitate a conceptelor vehiculate, care ar corespunde exegezei estetice cu caracter filozofic. Precumpănirea planului descriptiv şi explicativ în investigaţiile estetice contemporane duce uneori la nerespectarea acestei exigenţe metodologice. Aşa se întîmplă cînd se utilizează excesiv termenii lingvistici, fără să se ţină seamă de climatul metodologic specific în care ei pot fi operabili. Aşa se întîmplă uneori şi în cazul tratării unor probleme privind natura socială a artei. Stilul oarecum „narativ", adesea resimţit în explicitarea acestor probleme, se datorează deficienţelor existente în serierea categorială la nivel superior. Un aflux continuu al datelor f urnizate de cercetări sociologice concrete, atît timp cît n-au fost încă trecute prin filtrul reflecţiei critice, nu pot deveni „dovezi" convingătoare în susţinerea tezei asupra originii şi funcţionării sociale a artei, nu pot compensa eficacitatea teoretică a unui sistem de ipoteze deductive. Sub arbitrajul unui astfel de sistem, elaborat în prealabil, exprimînd ideea conform căreia natura socială a artei este implicată în însăşi substanţa sa, „în sens unic şi dublu al angajării totale" [11] a artistului, putem închega într-un tot unitar teoretic cele două direcţii convergente posibile în analiza socialităţii artei: prima, promovată, de structuralismul genetic (L. Goldmann), care pleacă de la „studierea textului ca atare (...) în căutarea în interiorul lui a unei structuri semnificative globale" [12], şi cea de-a doua fiind inaugurată de teoria informaţiei, care concepe opera ca un tip aparte de comunicare intersubiectivă. Analiza efectuată în aceste două direcţii interferenţe va supune materialul cercetărilor concrete de ramură unui examen critic care va aduce şi unele corective necesare privind instrumentaţia conceptuală. Ele se referă tocmai la coeficientul de generalitate: dacă în cazul esteticii nu putem vorbi de o „prohibiţie" pentru importarea conceptelor „străine", avem dreptul să le pretindem să fie o expresie a unor structuri artistice semnificative.

Precizînd statutul limbajului categorial al esteticii, plecăm de la convingerea că arta, ca obiect al esteticii, trebuie considerată în contextul unor sisteme socioculturale, la intersecţia cu diferite formaţii şi activităţi extraartis- tice, ca o construcţie finalizată şi proces cu propria sa logică internă de organizare. Limbajul conceptual corespunzător nu poate fi dominat de nişte termeni operatori de strictă tehnicitate, deoarece confruntările implicate sînt de natură filozofică şi reclamă, deci, generalizări conceptuale mult mai ample. într-o investigare globală a fenomenului de artă, ordonările morfologice şi tipologice stabilesc corelarea momentelor constante şi dinamice (formale şi de fond) într-un proces istoric de constituire a unui *stil* sau *curent artistic.* Ele pot viza nu numai tabloul general al artelor, dar şi aspectele structurale ale operei cu condiţia: conceptele utilizate să aibă o valoare operaţională considerabilă.

Predominanţa sensului tipologic în cazul conceptelor de *realism* sau *baroc* face ca ele să suscite o amplă discuţie estetică, să fie considerate drept expresia unor constante ale spiritualităţii umane. Pericolul unei lărgiri abuzive a semnificaţiei lor prin cantonarea într-o ontologie existenţială a umanului nu trebuie să conducă însă la o descalificare globală a însăşi

[11] Galvano della Volpa, *Critica gustului,* Bucureşti, Edit. Univers, 1975, p. 19.

[12] L. Goldmann, *Sociologia literaturii,* Bucureşti, Edit. politică., 1972, p. 197.

perspectivei tipologice care desprinde unele noţiuni de o prea strictă aderenţă şi aplicaţie istoriografică pentru a le apropia de statutul categoriilor estetice.

Printre categoriile ce vizează nemijlocit universul artistic structural al operei, pe prim-plan se situează categoria de *poetic*. Esteticianul francez de formaţie fenomenologică, M. Dufrenne, o pune chiar înaintea categoriilor estetice tradiţionale, identificînd-o cu esteticul, iar autorul studiului *Categoriile estetice,* esteticianul grec E. Moutsopoulos, o include în familia aşa-ziselor categorii determinative, care exprimă, după opinia autorului, „în chipul cel mai autentic intenţionalitatea conştiinţei". Autorii amintiţi ne oferă variante întrucîtva extreme ale interpretării acestei categorii. Sîntem de acord cu M. Dufrenne în privinţa faptului că *poeticul* debordează nu numai domeniul profesionalizat al poeziei, dar chiar şi sfera artisticului ca atare. El rămîne însă o temă de meditaţie filozofico-estetică, angajînd şi un studiu complex cu o instrumentaţie ştiinţifică dintre cele mai diversificate. Poeticile şi retoricile examinează poeticul la nivelul comunicării poetice şi al structurilor închise ale genurilor poetice. La ambele niveluri rămîn însă zone neacoperite de competenţa metodologiei adoptate. Determinarea conceptului de *poetic* cu ajutorul metodelor lingvistice şi al poeticii structurale presupune o „estetică implicită": acţiunea unui criteriu prealabil stabilit în lumina axiologiei generale. întrebarea „unde trebuie căutat poeticul?", mereu reactualizată în ciuda coborîrii în infinitezimalul obiectului poetic, solicită, aşadar, un efort conjugat al filozofului şi al „gramaticianului", poeticul aflîndu-se de fiecare dată „în altă parte" în funcţie şi de experienţa artistică curentă. Practic, un răspuns unic la această întrebare este imposibil, dată fiind şi diversitatea concepţiilor filozofice existente. Avizat de stadiul modern al cercetării poeticului, Dufrenne continuă să-i caute în „experienţă", consultînd sensibilitatea şi apelînd la intuiţia originară a acestuia. Pentru Heidegger, esenţa poeziei, a poeticului consta în instaurarea adevărului, iar Lukâcs o asimilează fenomenului de largă respiraţie filozofică al fiinţării omului în lume. Aparţinînd unor orientări filozofice evident diferite şi chiar incompatibile, autorii menţionaţi împărtăşesc aceeaşi opinie după care *poeticul* se află printre categoriile de bază ale limbajului estetic.

Dacă poeticul este solicitat din ce în ce mai des în dimensiunea sa estetico-filozofică, sfera de semnificaţie fiind lărgită mult în raport cu accepţiunea sa, să zicem, clasică, categoria de *mimesis,* dimpotrivă, trece printr-o stare de „dezintegrare" , dînd naştere la o serie de concepte derivate. O perioadă considerabilă din istoria esteticii această categorie însuma teoria asupra originii şi naturii artei. Problematica fixată în jurul ei de către Aristotel (în *ce* constă imitaţia, *ce anume* şi *cum* imită arta) s-a dezvoltat într-un amplu capitol care cuprinde studiul modalităţilor artistice de reflectare a realităţii. El vehiculează astfel de concepte ca *imagine artistică, idee artistică, convenţie artistică, metodă, stil* etc. Trebuie precizat faptul că discursul estetic are toate şansele să nu „violeze" teritoriul teoriilor particulare asupra artelor, deoarece el reţine doar trăsăturile comune tuturor genurilor artistice fie sub raportul genezei şi funcţionalităţii lor sociale, fie sub raportul entităţii lor structurale. în acest sens, conceptul de *compoziţie* se utilizează tot mai frecvent în calitate de categorie estetică generală ca urmare a stabilirii unor elemente repetabile în ceea ce priveşte motivaţia artistică şi demersurile tehnice angajate la realizarea construcţiei artistice.

Ceea ce prin tradiţie estetica a însumat în categoria de *geniu* actualmente s-a diversificat într-o vastă problematică a procesului de creaţie. Delimitîndu-se de psihologia creaţiei, dar folosindu-i aparatul conceptual, estetica abordează facultăţile spirituale ale artistului *(intui- tivilaie, fantezie, inspiraţie, putere expresivă)* prin prisma coeficientului de creativitate şi autenticitate a transfigurării artistice obiecti- tivată într-o operă de artă. Primează şi aici atitudinile lui semnificative pentru întreg procesul de creaţie: *concepţia despre lume, intenţionalitatea* şi *inventivitatea artistică.*

în legătură cu integrarea unor noţiuni în aparatul categorial al discursului estetic trebuie subliniat faptul că vechea subîmpărţire a categoriilor în estetice şi extraestetice devine din ce în ce mai relativă. Ea se datora în principiu promovării unei anume formule a „filozofiei artei" care menţine distincţia netă între conţinutul autonom şi cel eteronom al operei artistice. Paradoxal, unele categorii se declară extraestetice tocmai în momentul în care li se recunoaşte, fie şi prin „alianţă", o anumită înrudire cu categoriile propriu-zis estetice. Distincţia între „extraestetic" şi „estetic"

I

rămîne relativă şi mobilă în funcţie de concepţia generală asupra esteticului. Pe măsură ce se adoptă o accepţie mai largă a conceptului de *estetic*, categoriile aşa-zise extraestetice devin constitutive limbajului categorial al discursului estetic, cu condiţia, fireşte, ca ele să fie apte a simboliza adecvat un anumit fenomen structural semnificativ. Sîntem martorii unor astfel de mutaţii în condiţiile în care literatura, pictura sau arhitectura nu mai pot fi considerate „în afara fenomenelor de comunicare în masă sau în afara culturii globale care ni se schiţează sub ochi la instigarea unei tehnologii galopante" [13]. Termenii ca *design* sau *kitsch,* care pînă nu demult aveau o circulaţie mai re- strînsă, suscită un interes teoretic sporit în contextul preocupărilor mai sistematice privind mediul ambiant al omului modern.

In concluzie, ţinem să subliniem că studiul limbajului categorial nu poate fi izolat de teoria pe care o exprimă. Definiţia fiecărui termen dat presupune o reconsiderare sumară a întregului context teoretic în care el decupează cîmpul său operaţional. Prin aceasta termenul ştiinţific se deosebeşte de un cuvînt — noţiune oarecare din vocabularul limbii comune. Aşadar, „analiza fundamentală a limbajului estetic", pe care o considera Pius Servien atît de necesară pentru precizarea statutului esteticii ca ştiinţă, implică o reevaluare a bazelor ei teoretico-metodologice, operaţie în urma căreia pot fi stabilite criterii de coerenţă şi rigurozitate aplicabile la acest gen de discurs.

Desigur, n-am exclus existenţa unor teorii estetice care nicidecum nu se identifică după sistemul categorial descris aici. Esteticile contemporane, care se reclamă de la metodologia ştiinţifică, elaborează un limbaj mai mult sau mai puţin propriu, cu o vădită aspiraţie la univocitatea limbajului ştiinţific (estetica informaţională sau semiotică). Ne-am referit la limbajul esteticii marxiste de inspiraţie filozofică. Sistemul ei categorial este implicat în întreaga sa substanţă teoretică, îmbinînd coerenţa cu supleţea.

[13] Rene Berger, *Mutaţia semnelor,* Bucureşti, Edit. Meridiane, 1978, p. 27.

5. Contribuţii româneşti la dezvoltarea esteticii*

Premise. De la estetica implicită la estetica explicită

în ansamblul spiritualităţii poporului român, vibraţia în faţa frumosului s-a structurat nu numai ca o atitudine pur contemplativă, în sensul estetic obişnuit al cuvîntului, ci şi ca un cuprinzător şi stenic patos existenţial, implicat — cum s-a mai spus — în însuşi modul de viaţă al omului din popor. O aprinsă şi constantă sensibilitate pentru frumos, o artă populară autentică, de îndelungată tradiţie, ce sintetizează la unele dintre nivelurile sale o anume *înţelepciune* estetică, constituie trăsături pregnante ale spiritualităţii poporului român, ce se impun—ca puncte de plecare — într-un demers riguros de reliefare a contribuţiilor româneşti la dezvoltarea esteticii. Spunem „puncte de plecare”, pentru că trăsăturile amintite condensează în substanţa lor o *atitudine* estetică, capabilă de a dobîndi valoare de reper într-un sens foarte cuprinzător. Vom întări această afirmaţie cu cîteva argumente.

Folclorul, arta populară românească în general, pun în relief o *seducţie estetică a existenţei,* dar o seducţie înţeleasă şi trăită nu la modul pitorescului superficial şi efemer, ci ca o gravă plenitudine umană în faţa a ceea ce viaţa are mai durabil şi mai pur. Este o trăsătură în sensul acelei solidarităţi a sufletului românesc pe care o elogia Lucian Blaga, ceva în genul unui „foc îngropat”[1], seducţie *regeneratoare* în incinta esenţei umane, capabilă să depăşească trăirile necontrolate, crispate, mortificările distrugătoare. Fără îndoială, *Mioriţa* este capodopera în care trăsătura amintită îşi află expresia ei desăvîrşită, în acel *elogiu estetic* al vieţii pe care păstorul simte nevoia să-i facă în preajma unei bănuite şi apropiate morţi. Este vorba, în fond, de un astfel de elogiu, în sensul unei *retrospective* a trăirilor, cu valoare de *înţelepciune estetică* acumulată şi adusă în prim-plan, într-un moment anume.

în perspectiva problematicii ce ne preocupă aici, o altă trăsătură remarcabilă pe care o degajă arta noastră populară este capacitatea transfiguratoare, *inventivitatea estetică a motivelor,* încărcată de acea fantezie simbolică aproape niciodată gratuită, dezvăluindu-şi resursele în consensuri *funcţionale,* intim legate de cerinţe reale ale vieţii poporului. în perspectiva acestei inventivităţi estetice, lucrurile înseşi, cosmicitatea naturii — frecvent invocate — par să se însufleţească, umanizîndu-se intens, pentru a-şi „resimţi” consistenţa propriei substanţe, suculenţa pură a materiei din jur. Pentru calitatea estetică a acestui fond inventiv, transfigurator, stă mărturie — între altele — stilul predominant geometrizant al artei populare româneşti. Un stil ce s-a structurat mai totdeauna cu faţa spre exigenţe ale vieţii, ale dinamicii realităţii, însă nu în sensul unei figurativităţi mimetice, nu ca o copiere aplatizată, ci *selectînd* neîncetat pînă la crearea unor simboluri de maximă semnificaţie şi rezonanţă umană. Uneori, cum este cazul în proverbe şi zicători, inventivitatea se structurează într-un mod *mai direct,* ca expresie condensată a unei înţelepciuni populare — o înţelepciune şi de natură estetică —, acumulare îndelungată a unei experienţe umane iradiante. „Frumos picat din soare”, „Omul după grai, ca clopotul după sunet, îndată se cunoaşte"[2], astfel de „ziceri”, sprijinite din interior de o inepuizabilă încărcătură metaforică a limbii româneşti, de resursele caleidoscopice ale acesteia, trec deja la un soi de meditaţie estetică însufleţită, nici numai pur şi deliberat conceptuală, dar nici numai strict imaginativă. în acest domeniu, filonul metaforizant comportă deja deschiderea către o

* Subsumat obiectivului acestui volum, capitolul de faţă nu-şi propune o incursiune detaliată în istoria esteticii româneşti, ci cel mult o trecere în revistă a etapelor mai semnificative atît pentru perioada începuturilor, cit şi pentru cea a dezvoltărilor explicite ale esteticii de sine-stătătoare.

[1] Lucian Blaga, *Trilogia culturii,* Bucureşti, E.L.U., 1969, p. 126.

[2] Iuliu A. Zanne, *Proverbele românilor*, Bucureşti, Edit. tineretului, 1959 p. 190—191.

anume pondere a raţionalului, a unei judecăţi estetice neprofesionalizate, ci impregnată de acuitatea unei spiritualităţi populare *evoluate.*

Folclorul, arta populară românească şi în general cultura poporului nostru, în sensul larg al cuvîntului, s-au afirmat ca o creaţie *deschisă, polisemică,* cu multiple trimiteri spre raţional, afectiv şi senzorial. Şi poate că acea stare denumită „dor "— atît de frecvent invocată ca o trăsătură caracteristică a spiritualităţii noastre — este nu numai nostalgia fluentă şi inefabilă, ci şi un neîncetat *start* creator către împlinirea, către realizarea umană *multipla.*

S-a observat nu o dată că sensibilitatea pentru frumos pe care o relevă folclorul, arta populară românească în ansamblu, posedă un ritm *echilibrat.* Considerăm necesară precizarea că profunzimea acestui echilibru estetic vizează adeseori armonizarea dialectică a unor năzuinţe *tensionale,* dramatice, în drumul lor spre realizarea frumosului, a perfecţiunii. Unele creaţii de vîrf — *Meşterul Manole,* de pildă — mărturisesc prin întreaga lor structură un echilibru tensional ce se încheagă pe fondul unor astfel de eforturi spre perfecţiune, realizate în cele din urmă prin sacrificiul uman suprem.

Trăsăturile subliniate mai sus — fireşte, nu sînt singurele — cu privire la natura şi calitatea deosebită a sensibilităţii estetice a poporului, a artei noastre populare, se impun prin însăşi complexitatea reliefului lor, ca puncte de plecare în perspectiva contribuţiilor româneşti la dezvoltarea esteticii.

Apare, fireşte, deîndată întrebarea: estetica fiind o disciplină teoretică, cu categorii şi principii proprii, cum pot fi încadrate amintitele trăsături neteoretizante, la modul explicit şi conceptual, într-o perspectivă a esteticii, ce — la noi — s-a structurat *în chip sistematic* abia în cea de-a doua jumătate a secolului trecut? Precizăm că se impune şi considerarea unei estetici *implicite,* în sfera căreia să-şi găsească locul cuvenit o originală seducţie estetică a existenţei, proprie poporului nostru, o anume înţelepciune estetică *expresivă,* cu atît mai mult cu cît astfel de trăsături şi-au adus partea lor de contribuţie chiar la închegarea treptată a esteticii ca disciplină sistematică. Dacă, începînd de la jumătatea secolului al XVIII-lea, estetica, în calitatea sa de disciplină teoretică de-sine-stătătoare, s-a dezvoltat într-o serie de culturi europene — îndeosebi în Germania — în modalităţi foarte abstracte, predominînd, nu de puţine ori, analizele conceptuale pure, împinse la limită, suficiente lor înşile, situaţia nu este *întru totul* aceeaşi pentru evoluţia esteticii româneşti. în perimetrul culturii noastre, emanciparea esteticii — chiar şi atunci cînd ea s-a ridicat, în mod necesar, la un remarcabil nivel de teoretizare, de conceptualizare — a păstrat, ca o notă specifică a sa, o legătură mai organică, *fertilizantă,* fie cu solul creaţiei populare în sensul larg al cuvîntului, fie cu dinamica literaturii şi artei româneşti şi totodată, în mod substanţial, cu sfera mai vie, palpitantă, a criticii literare şi de artă. S-ar putea spune, eventual, că, în evoluţia sa, estetica românească, dobîndind treptat altitudine teoretică, comparabilă — nu de puţine ori ca nivel de sincronizare în contemporaneitate — cu rezultate obţinute pe alte meridiane, *a beneficiat într-un mod mai constant de un „transfer" iradiant de substanţă vie din pariea solului naţional concret, a unei problematici culturale specifice.* Cu atît mai mult, se impune luarea în consideraţie şi a unei estetici implicite, o supleţe, deci, o viziune mai cuprinzătoare şi mai complexă, în constatarea şi aprecierea nivelurilor ce au participat la dezvoltarea proprie a esteticii româneşti. în acest sens, ni se pare întemeiată opinia ce consideră că istoria esteticii nu se poate limita în chip exclusivist numai la istoria doctrinelor estetice exprimate pur conceptual, ci ea presupune considerarea conştiinţei estetice într-o perspectivă foarte cuprinzătoare a cuvîntului, raportîndu- se *şi la* „criteriile estetice care pot funcţiona în afara doctrinei", la „gusturile estetice şi idealurile estetice în succesiunea lor", la „ambianţa artistică şi contextul social-estetic, interesîndu-se oarecum şi de sensibilitatea estetică pe care o degajă opera de artă, şcoala, curentele artistice, dar şi de cugetarea estetică a poporului sau cărturarilor etc."[3]. Astfel, Tudor Vianu în *Estetica* sa considera „un bun cîştigat adevărul că estetica trebuie să-şi caute materialul ei în întreaga istorie a artei", adăugînd totodată: „Istoria artelor *oferă* esteticii un material, deşi ea însăşi *nu este* un simplu material, ca una care presupune la rîndul ei o anumită elaborare"[4]. Această

[3] Ion Iliescu, *Geneza ideilor estetice în cultura românească,* Timişoara, Edit. Facla, 1972, p. 9.

[4] Tudor Vianu, *Estetica,* Bucureşti, Edit. pentru literatură, 1968, p. 24, 25.

„anumită elaborare" poate fi asimilată conceptual cu ceea ce astăzi numim estetică implicită. 0 astfel de opinie nu este singulară în contextul teoriilor estetice contemporane, în condiţiile în care teoria estetică a zilelor noastre este solicitată tot mai insistent să-şi multiplice şi să-şi diversifice nivelul de investigaţie, în aşa fel încît să-şi întoarcă mereu mai pregnant faţa spre rapida extindere existenţială a esteticului, opiniile ce avansează o lărgire a sensurilor esteticii, ca disciplină, aduc un plus de înscriere în exigenţele actualităţii. Guido Morpurgo-Tagliabue, de pildă, subliniază în acest sens că „o istorie ideală a gîndirii estetice ar fi aceea care ar descrie legăturile ideilor între ele, ale teoriilor cu experienţa estetică şi ale experienţei estetice cu experienţa practică" [5], iar Vladyslaw Tatar- kiewicz susţine şi mai accentuat o asemenea poziţie nerestrictivă: „Istoria esteticii, cînd e înţeleasă în sensul ei cel mai larg, e alcătuită nu numai din enunţurile estetice explicite datorate esteticienilor, ci şi din cele implicite în gustul epocii sau în operele de artă. Ea va îmbrăţişa nu numai teoria estetică, ci şi practica artistică, revelatoare pentru teoria estetică"[6]. Riscînd o apreciere, am spune că estetica românească — chiar dacă s-a dezvoltat sub raportul profunzimii teoretice, mai tîr- ziu decît în alte culturi — a evoluat totuşi de la bun început, într-un consens constructiv al modernităţii tocmai printr-o implicare complexă a nivelurilor sale. Se poate susţine mai mult, şi anume că această glisare liberă a nivelurilor de la estetica implicită la estetica explicită s-a dovedit a avea o funcţie creatoare, stimulativă, atît pentru începuturile afirmării disciplinei ca domeniu filozofic de-sine-stătător, cît şi pentru fazele ulterioare. Faptul este explicabil, după cum se va vedea, din nenumărate motive, iar dialectica determinărilor, a înlănţuirilor acestor două momente-procese va rezulta, în fond, din însăşi urmărirea evoluţiei, a istoriei dezvoltării gîndirii estetice din ţara noastră. Cert însă că, chiar dacă nu se poate izola întotdeauna foarte precis ceea ce este *explicit* de ceea ce este *implicit,* noi vom reţine evident, în acest capitol, ceea ce face parte cu preponderenţă din prima categorie, eviden ţiind în acest fel contribuţiile aduse de diferiţi esteticieni la dezvoltarea domeniului esteticii, nepierzînd din vedere însă nici prezenţa simultană a unor idei estetice şi despre estetică în texte care nu sînt de estetică propriu-zisă.

Estetica între critică şi filozofie

în cultura românească veche, o serie de cărturari — cum au fost cronicarii —, chiar dacă n-au făcut apel la aprecieri de ordin estetic, pretenţioase, demonstrative, elogiind mai degrabă, la nivelul bunului simţ, virtutea generală a frumosului dc a seduce, insistenţa invoca- tivă, fie şi rudimentară, asupra unui puls estetic acut, special, al limbii noastre a avut darul să deschidă calea unei dezvoltări adecvate a limbii literare şi a trăsăturilor ei naţionale. Ceva mai tîrziu — către sfîrşitul secolului al XVII-lea şi începutul celui de-al XVIII-lea — Dimitrie Cantemir, la nivelul unei spiritualităţi umaniste de talie europeană, avansează — în *Divanul, sau gîlceava înţeleptului cu lumea, sau giudeţul sufletului cu trupul* (1698), *Icoana de nezugrăvit a ştiinţei sacrosancte* (1700), *Istoria ieroglifică* (1705) —aprecieri care depăşesc stadiul unor constatări la nivelul bunului simţ, constituindu-se în elemente dc deliberare teoretică asupra artelor şi structurii lor. Fireşte, în acest sens, Cantemir s-a sprijinit în permanenţă pe formaţia sa culturală umanistă şi pe o capacitate deosebită de înţelegere a artelor. Elementele de conceptualizare estetică prezente în lucrările lui Dimitrie Cantemir nu reprezintă, desigur, noutăţi deosebite într-un perimetru european al teoriilor despre artă, însă sublinierile sale explicite privind *necesitatea densităţii artistice* în opera de artă, ponderea chipului „intern al omului" în perspectiva elaborărilor artei, încărcăturile de sens ale cuvîntului, corelarea unor structuri ale picturii, muzicii, constituie contribuţii ce nu pot fi împinse în umbră, cu atît mai mult pentru începuturile de închegare sistematică a esteticii româneşti.

în perioada de emancipare iluministă a culturii noastre, conştiinţa timpurie, oarecum difuză, a virtuţilor estetice proprii limbii româneşti se dezvoltă şi capătă un spor de claritate şi nuanţare, devenind un important

[5] Guido Morpurgo-Tagliabue, *Estetica contemporană,* Bucureşti, voi. I, Edit. Meridiane, 1976, p. 13— 16.

[6] Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria esteticii,* Bucureşti. Edit. Meridiane, 1978, voi. I, p. 23 — 24.

impuls în procesele de creaţie literară. Aşa se face că în prima jumătate a secolului trecut conştiinţa valorilor structurate de limbă era suficient de evoluată şi de clară pentru a permite aprecierea că „în mîna artiştilor limba va ajunge acolo unde nici o limbă a Europei n-a putut ajunge vreodată în aşa puţină vreme"[7].

S-ar putea spune că pînă către mijlocul secolului al XlX-lea, în cultura românească se poate vorbi şi de unele elemente incipiente de teoretizare estetică, dar mai cu seamă de acea „estetică implicită", la care ne refeream mai sus, şi care poate fi apreciată ca *permanenţă* a unui fond de aur, prezent în mod *subiacent* şi după ce estetica s-a dezvoltat la noi în mod explicit şi sistematic, cu greutatea teoretică necesară.

Una din trăsăturile cele mai importante, în ceea ce priveşte contribuţiile româneşti la dezvoltarea esteticii, o constituie — începînd chiar de la sfîrşitul primei jumătăţi a veacului trecut —punerea într-un *relief echilibrat* a relaţiilor artei cu socialul şi naţionalul. Opiniile generaţiei paşoptiste constituie, în acest sens, un punct de reper cu valoarea unei deschideri. Două, mai cu seamă, sînt direcţiile principale, permanent conjugate, ale echilibrului amintit, în perspectiva ideologiei intelectualilor paşoptişti şi anume: emanciparea *conştiinţei misiunii artei* în raport cu anume idealuri de progres social-politic ale poporului, deci o înclinare a exigenţelor faţă de artă spre ponderea idealurilor sociale, şi, concomitent, o invocare şi o promovare constantă a *originalităţii* în sensul specificului naţional. Nico- lae Bălcescu, Mihail Kogălniceanu, Alecu Russo Ion Eliade Rădulescu, George Bariţiu, Cezar Bolliac au lăsat să circule în voie, în paginile pe care le-au scris, în cuvintele pe care le-au rostit, ideea apelativă, cu un permanent patos angajat, al unei arte cu adevărat roditoare numai dacă ea îşi trage seva din dinamica vieţii poporului şi a idealurilor lui. începea să se facă simţită în preocupările acestei generaţii sublinierea unor *criterii valorice* ale artei, ponderea deosebită, în acest sens, avînd-o rezonanţele de ordin social şi naţional. „Istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre ţeri sunt destul de mari, obiceiu rile noastre sunt destul de pitoreşti şi poetice, pentru ca să putem găsi şi la noi sujeturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuinţă să ne împrumutăm de la alte naţii"[8] scria M. Kogălniceanu încă în 1840.

Aminteam că s-a acordat o însemnătate deosebită ideii de „originalitate" a artei noastre în perspectiva dezvoltării esteticii româneşti. „Dacia literară" şi, în consonanţă cu ea, numeroase alte publicaţii progresiste ale secolului trecut au reluat fără încetare, cu patima, dar şi cu luciditatea unei obsesii constructive, ideea „gustului original", a „compunerilor originale", insistînd asupra necesităţii de a evoca, de a scoate din umbră şi a conştientiza străluciri ale spiritualităţii româneşti. Nu riscăm o apreciere neadevărată dacă vom Spune că a existat în cultura românească — inclusiv în ceea ce priveşte dezvoltarea esteticii — o *vocaţie* specială pentru ideea originalităţii naţionale. Şi aceasta nu în chip gratuit, nu ca expresie a unui regionalism îngust şi desuet, ci ca semn al unei conştiinţe în continuă dezvoltare, privind *autenticitatea valorică* a civilizaţiei şi culturii româneşti. Cum creaţia artistică, prin propria ei natură interioară, solicită exigenţa originalităţii, ca pe unul dintre prim-planurile expresivităţii sale, este de înţeles că se crea un context spiritual cultural deosebit de adecvat care să primească în *perspectivă estetică,* ca pe o idee cît se poate de firească şi necesară, acuitatea problematică a tot ce ţinea de fiinţa noastră naţională, de acurateţea specifică a etosului românesc.

în cea de-a doua jumătate a secolului al XlX-lea, accentuarea conştiinţei misiunii artei în viaţa culturală şi socială, cît şi acumularea unor aprecieri oarecum disparate, nesistematice, au uşurat trecerea la elaborări teoretice cu o anumită pondere conceptuală, cu o *disponibilitate* specială pentru sistematizare critică sau estetică.

Astfel, în această perioadă, consecutivă şi ulterioară Unirii Principatelor, caracterizată prin profunde prefaceri în toate sferele culturii naţionale, se realizează atît o asimilare şi propagare relativ rapidă a ideilor din estetica europeană prin intermediul cursurilor universitare, al manualelor şi studiilor de estetică şi al tezelor de doctorat etc., cît şi o aplicare a unor principii filozofico-estetice în cadrul unui

[8] Mihail Kogălniceanu, *Scrieri alese,* Bucureşti, E.S.P.L.A., 1955, voi. I, p. 164.

[7] *Pămîntul moldo-românesc,* în ,,Foaie pentru minte, inimă şi literatură", an III, 1840, nr. 25, din 16 iunie, p. 196.

demers critic, în sensul cel mai larg al termenului. Dacă prima direcţie este, fără îndoială, importantă prin aceea că iniţiază un proces de sistematizare a ideilor estetice într-un corpus unitar de cunoştinţe şi încearcă să elaboreze o viziune filozofică şi ştiinţifică asupra domeniului, nu se poate însă afirma că ea a avut unicul rol în constituirea şi maturizarea gîndirii estetice sistematice româneşti[9]. Pot fi incluse în această categorie lucrările *Estetica* (1858—1863) a lui Simion Bărnuţiu, *Conceptul de frumos* (1877) a lui C. Dimitrescu-Iaşi, *Estetica* (1887) a lui I. Pop Florantin, *Principii de filosof ia literaturii şi artei* (1898) a lui Constantin Leonardescu ş. a. Inegale ca valoare teoretică, avînd însă, după cum se va vedea, şi elemente de contribuţie originală ce se cuvin a li remarcate (mai ales. teza lui C. Dimitrescu- Iaşi), ele reprezintă un pas necesar, dar nu suficient pentru conturarea temeinică a esteticii filozofice româneşti. Simultan cu aceste elaborări — din păcate nu îndeajuns cunoscute , care plasează explicit estetica sub însemnul filozofiei, dar care nu conexează efortul de teoretizare şi sistematizare la realitatea artistică a vremii, se naşte din necesitate, ca reflex multiplu mediat al nevoii de clarificare culturală şi de disociere a sferelor culturii spirituale, *o critică* ce se întemeiază într-un summum eterogen sau omogen de teoreme filozo- fico-estetice. Este cazul îndeosebi al lui Titu Maiorescu care operează cu un concept de frumos şi cu idei estetice originate în estetica filozofică tradiţională (Platon, Hegel, Herbart, Schopenhauer), dar şi al lui C. Dobrogeanu-Gherea care aplică în polemică, cu o asemenea perspectivă, metodologia materialismului dialectic şi istoric, precum şi unele date ale pozitivismului tainean la realitatea artei şi literaturii româneşti. Ca atare, se poate admite, simplificînd puţin acest proces complex, că estetica românească explicită şi în curs de maturizare se exprimă prin această dublă ipostază, a afirmării *între* şi *prin* critică şi filozofie. Dacă această schemă logică nu se întîlneşte în formă pură, nu este însă mai puţin adevărat că ea se regăseşte în epocă, cu aceste accente, la majoritatea celor preocupaţi de problemele esteticii.

Factorii care au condiţionat emulaţia ideilor estetice, *pregnanţa* lor, în cea de-a doua jumătate a secolului trecut, sînt încă mai numeroşi şi mai complicaţi, cuprinzînd în ţesătura lor unele elemente contradictorii propulsoare. Pe fondul unei dezvoltări a conştiinţei misiunii artei în viaţa socială şi culturală începuseră să înflorească şi să se impună creaţii artistice de vîrf ale literaturii române. Aşadar, o propensiune superioară a creaţiei artistice însăşi. Aceasta pe de o parte. Pe de altă parte însă, se făcea simţit şi un mediu artistic periferic, lipsit de criterii şi exigenţe estetice, care introducea în perimetrul creaţiei literare tonalităţi scăzute, inadecvarea şi un sentimentalism desuet. Dacă — aşa cum aminteam — în cultura românească esteticul a dobîndit treptat o corolă foarte complexă, de corelaţii valorice integrate, aceasta nu înseamnă că putea l'i încurajată o pierdere de sine a identităţii esteticului, o neglijare a specificităţilor lui. Neglijarea fiinţei proprii a esteticului se dovedea a fi nu numai rău conservatoare, ci şi cu totul anacronică în raport cu tendinţele de diversificare şi nuanţare ale culturii. . Şi cel care avea să impulsioneze lucrurile în chip critic, căutînd să le conştientizeze, să le limpezească *şi mai ales să le dea un statul cît mai activ, mai constructiv în consens cu cerinţele concrete, cu dinamica vie a culturii româneşti* era Titu Maiorescu, după ce, anterior (1861), Radu lonescu — chiar dacă fără vreo rezonanţă deosebită — formulase cîteva principii ale criticii artistice.

Maiorescu devenise conştient de faptul că creaţia artistică românească (în special cea literară) ajunsese la un stadiu dramatic, care solicita o lămurire de principiu şi o propulsare a însemnătăţii coordonatelor specific estetice ale operei de artă; se simţea nevoia unei *optici* mai nuanţate, mai suple în judecata de valoare estetică. Este tocmai ceea ce s-a străduit Maiorescu să realizeze.

Planul general al unei asemenea întreprinderi teoretice şi practice de anvergură viza să realizeze o disociere a esteticului de celelalte sfere spirituale înrudite, să surprindă specificitatea acestuia şi în acelaşi timp să *normalizeze* prin actul critic creaţia artistică şi literară. Dacă disocierea esteticului dintr-un conglomerat de elemente eterogene mai fusese încercată în forme timide în cultura română.— încă în

[a] Amintim, în acest context, că Tudor Vianu (in *Istoria esteticii dc la Kant pînă azi,* Bucureşti, 1933, p. 39) plasează începuturile esteticii româneşti odată cu scrierea lui Radu lonescu şi opera critică a lui Titu Maiorescu, în timp ce Al.'Dima consideră că primul sistem estetic închegat ne este oferit de Mihail Dragomirescu (Al. Dima, *(Gîndirea românească în estetică,* Sibiu, 1943).

Imaginea de hezilgrăvit a ştiinţei sacrosancte (1700) a lui Dimitrie Cantemir, care se referea la „reguli ale artei” în sensul unei acuităţi necesare a artistului, sau în *Estetica* lui Simion Bărnuţiu, unde se operează disocieri estetice, mai ales în ceea ce priveşte structura frumosului, sau în *Conceptul de frumos* al lui C. Dimitrescu-Iaşi — , cel care va impune demonstraţia, din care nu lipseşte un concept despre natura esteticului, va fi Titu Maiorescu. Iar dacă sursele primare ale esteticii maioresciene, vizibile în definirea frumosului, pot fi relativ uşor detectate în Platon, Hegel sau Herbart, în prima perioadă a scrierilor sale (vezi *0 cercetare critică asupra poeziei române de la 1867)* sau la Schopenhauer, pentru cea de-a doua etapă între 1886—1892 (cînd se va pronunţa polemic şi Gherea, dar şi aprobativ P. P. Negulescu), trebuie în acelaşi timp observat că toate aceste idei şi sugestii sînt utilizate avînd implicată o finalitate clară al cărei corolar era impunerea cu necesitate a teoriei specificului esteticului.

Pînă la sfîrşitul deceniului al optulea al sccolului trecut, centrul dc greutate al ideilor estetice maioresciene îl constituie *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867,* lucrare ce a fost neîncetat invocată tocmai pentru acest motiv, fiind uneori considerată o elaborare de estetică sistematică în genul unui „tratat”, fie el şi succint. Deoarece echivalarea acestui studiu maiorescian, de amplă funcţionalitate critică în diferenţierea valorilor culturii, cu o teorie estetică sistematică încă se bucură de circulaţie, este necesar să reconstituim geneza istorică a respectivei lucrări. în *Prefaţa la ediţia dintîi* (iunie 1867) a studiului, Maiorescu sublinia: „Sunt aproape doi ani de cînd membrii societăţii « Junimea » consacră o parte din timpul fiecărei şedinţe a lor la lectura poeziilor române publicate pînă astăzi, cu scop de a compune pentru juna generaţie română o antologie, în care toate poeziile să fie dacă nu mai presus de orice critică, cel puţin insuflate de un simţămînt poetic şi ferite de înjosire în concepţiune şi în expresiune. însă din mii de poezii cetite, societatea nu a putut alege un număr suficient pentru a compune un volum, şi dintr-o colecţiune de poezii frumoase a ieşit o critică de poezii reale" [10]. Sînt de reţinut — din textul maiorescian — două precizări peste care, adesea, s-a trecut în grabă: *a)* dezbaterile concrete ale „Junimii” pe marginea lecturii unor creaţii lirice româneşti au constituit imboldul *decisiv* al elaborării celebrului studiu critic; *b)* decizia lui Maiorescu — conturată pe parcursul discuţiilor literare concrete ale „Junimii” — de a elabora un studiu a cărui *greutate* s-o constituie nu avansarea unui compendiu de idei sistematice capabile să epateze prin ineditul lor *teoretic,* ci, invocînd cîteva concepte estetice deja statuate în cultura europeană, de a întreprinde un *prim pas* într-un proces de *asanare estetică concretă* a creaţiei lirice. în primul număr al „Convorbirilor literare” (1 martie 1867), Maiorescu şi-a publicat studiul său sub titlul *Poezia română.* Ulterior însă, în *Critice,* autorul a înlocuit definitiv acest titlu cu cel ce a rămas consacrat pînă astăzi — *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* — , evitînd să-şi nominalizeze lucrarea din perspectiva esteticii sistematice. Cu timpul, Maiorescu şi-a dat seama că evoluţia creaţiei literare româneşti nu mai confirmă întru totul o serie de aprecieri pe care le făcuse în 1867 şi, spre a rămîne riguros şi exact — în spiritul adevărului pentru care a pledat totdeauna — , a circumscris istoric analiza sa, considerînd-o „o cercetare critică asupra poeziei române de la 1867”. O cercetare, prin urmare, nu cu pretenţii de valabilitate generală şi atemporală, ci aplecată asupra unui moment concret, precis în evoluţia literaturii româneşti. Considerăm aceste precizări de natură să corecteze unele efuziuni apreciative pe marginea „esteticii” maioresciene, efuziuni ce pierd din vedere intenţiile lui Maiorescu însuşi. Că studiul în cauză conţine o suită de idei de domeniul esteticii este perfect adevărat. Că unele dintre aceste idei au constituit, în aprecierile maio-resciene, o tentativă normativistă şi aceasta-i adevărat. în esenţă însă, Maiorescu a voit, în studiul citat, o *critică estetică a poeziei române* într-un moment dat.

Ceea ce trebuie totodată remarcat — la nivelul întregii opere critice maioresciene — este supleţea şi puterea de convingere cu care autorul ei a ştiut *să muleze în chip activ* necesitatea disocierii esteticului din eterogenitatea culturii în *funcţie de nevoile foarte concrete ale unei dezvoltări cît mai nuanţate a literaturii şi culturii româneşti în ansamblu.* Dacă unele din enunţurile maioresciene privind virtuţile specificităţii estetice au rămas atît de durabile în istoria esteticii româneşti, consacrarea lor

[1#] Titu Maiorescu, *Critice,* Bucureşti, voi. I, Edit, pentru literatură, 19G7, p. 7.

iiu vine din direcţia unei preeminenţe teoretice, ci din aceea a asocierii principializărilor strict teoretice cu nevoile dinamicii interne a culturii româneşti, în năzuinţa lucidă de a *eradica* insuficienţele artei, anacronismele şi simplifi-cările, sloganele goale de substanţă, inadec- vările fără perspectivă.

Maiorescu n-a fost un estetician de cabinet, în sensul tradiţional al cuvîntului, care să se fi lăsat sedus exclusiv de defrişări pur conceptuale, suficiente lor înşile, cît mai degrabă unul *militant,* tinzînd în permanenţă să dea o finalitate precisă şi activă ideilor şi demonstraţiilor sale, în funcţie de nevoile concrete ale dezvoltării literaturii româneşti în epocă.

în această perspectivă, demonstraţia maio-resciană nu se limitează la sublinierea unei necesităţi a disocierilor specific estetice, ci *orientează în permanenţă* aceste disocieri spre un *nucleu iradiant* — anume, spre punerea în relief a *autenticităţii, originalităţii* şi *penetraţiei* artistice. Exigenţa disocierilor specificităţii estetice în perimetrul creaţiei şi receptării artistice devenea în ipostaza maioresciană mai precisă şi mai viabilă, nu atît în sine, cît în *convertirea* ei într-o pledoarie lucidă, analitică, pentru acest nucleu iradiant, împotriva a ceea ce Maiorescu a numit în *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* „infirmerie a lite- teraturii". Banalitatea, mediocritatea, mortificarea unor formule poetice, falsitatea estetică în creaţie au fost supuse constant unei analize necruţătoare. Exigenţa originalităţii, problemă de fond atît de frecvent invocată apoi de M. Dragomirescu, Paul Zarifopol, E. Lovinescu, Tudor Vianu, G. Călinescu, Lucian Blaga, Liviu Rusu etc. în evoluţia esteticii româneşti, constituie un laitmotiv în lucrările lui Maiorescu dedicate literaturii. De asemenea, în acest context de *militantism estetic* pentru autenticitate şi originalitate în creaţia artistică apare cu atît mai elocventă aprecierea lui Maiorescu privind valoarea estetică, *densitatea* artistică a poeziei populare româneşti: „Nu e vorba aici de materialul folcloristic, ci de însăşi poezia populară ca poezie, şi ea nu numai poate, ci trebuie considerată ca un produs estetic de cea mai mare însemnătate, fără a înceta să-şi păstreze anonimatul ei firesc" [11].

Majoritatea analizelor estetice întreprinse de Titu Maiorescu în sensul disocierii specificită-ţilor sînt analize *operaţionale, pe texte* literare. Într-o perioadă de „curăţire" estetică a limbii, de eliminare a „linguşirilor bizantine", a „terminaţiunilor linse", şi, într-un sens mai larg, de *emancipare culturală* a limbii româneşti, Maiorescu continuă [şi dezvoltă strădaniile predecesorilor săi pentru fructificarea literară a valorilor lingvistice. în epoca noastră cînd analizele din perimetrul unor complicate niveluri ale lingvisticii au numeroase iradiaţii în sfera esteticii, insistenţa lui Maiorescu în ceea ce priveşte încărcăturile estetice ale cuvîntului, ale unor structuri lingvistice, disecţiile sale pe textul literar capătă parţial — concomitent cu adecvarea la cerinţe culturale ale epocii de atunci — o tentă de modernitate şi elevaţie actuală. Dacă în perspectivă concep- tual-teoretică, strict raţională, cuvîntul capătă aspectul unui schelet de oţel, odată proiectat în dinamica genuină, însufleţitoare, a creaţiei artistice el se reîncarnează multiplu, lăsînd cale liberă reverberaţiilor sale latente, ascunse în spatele schelăriei noţionale. Printr-o rafinată disociere estetică, Titu Maiorescu a adresat neobosit îndemnul de a fi refăcut — în perspectivă artistică — „trupul evaporat" al cuvintelor prin frecventa lor utilizare noţio- nală, îndemn ce a fost apoi reluat şi dezvoltat de P. P. Negulescu, O vid Densuşianu, Tudor Vianu, Mihail Dragomirescu etc.

Subliniind virtutea *autenticităţii* estetice în artă, Maiorescu a justificat această problemă în perspectiva necesităţii ei pentru o nuanţare superioară a nivelului cultural al poporului, în general, evoluţia esteticii româneşti are ca una din particularităţile sale o întoarcere a ideilor cu faţa nu numai spre o teoretizare universalizantă, ci şi — cu o pregnanţă deosebită — spre solicitări spirituale concrete ale poporului nostru. în acest sens, Maiorescu a atras cu răbdare atenţia asupra structurilor de fond ale culturii.

Acest context problematic pune în relief o idee cu elemente ce anticipează enunţuri ale esteticii europene din cea de-a doua jumătate a secolului XX: „Căci ce este o idee sau o formă nouă în mişcarea intelectuală a unui popor dat ? Este o idee ale cărei premise au putut să existe în capul mai multora sau tutu- lor, dar a cărei formulare mai clară se naşte numai în capul unuia care este şi autorul ei Tocmai prin acest plus de putere intelectuală

[11] Idem, *în chestia poeziei populare* în voi. *Critice,* Bucureşti, Edit. pentru literatură, 1967, voi. II p. 484 — 485.

prin care concluziunea sau formularea se încheagă numai în inteligenţa unuia, acest unul se deosebeşte de ceilalţi şi stă deasupra ei în afară de orizontul lor momentan" [12]. Aprecierea lui Maiorescu cu privire la „formele noi" ale căror „premise" „au putut să existe în capul mai multora sau tutulor, dar a cărei formulare mai clară se naşte numai în capul unuia" seamănă surprinzător cu una din tezele de prestigiu ale structuralismului genetic — susţinută de Lucien Goldmann abia cu trei sferturi de veac mai tîrziu , cea cu privire la „structurile mentale colective" pe care le exprimă opera de artă. *L.* Goldmann considera că coerenţa unei opere de artă este asigurată de faptul că creaţia în cauză tinde să exprime anumite structuri mentale colective, dar pentru a putea fi realizat acest proces este necesară pregnanţa şi claritatea de conştiinţă a unui exponent individual. în fond, cam acelaşi lucru spusese şi Maiorescu succint cu decenii înainte, cu singura deosebire că el extinsese problema în cauză la un perimetru cultural mai cuprinzător decît creaţia artistică propriu- zisă. Există în evoluţia esteticii româneşti astfel de anticipări teoretice, problematice ale unor teze importante, dezvoltate cu un anumit orgoliu abia de către estetica europeană din ultimele decenii ale secolului nostru. Dacă
— aşa cum am amintit — în cultura noastră, estetica în calitatea ei de disciplină cu un profil sistematic propriu s-a constituit mai tîrziu decît în Germania, de pildă, aceasta nu înseamnă că estetica românească s-ar fi menţinut apoi într-o permanentă întîrziere faţă de alte contribuţii europene. Ea a dezvoltat treptat o remarcabilă capacitate propulsoare de idei noi, în consonanţă cu exigenţele propriei noastre culturi, dar reprezer.tînd, totodată, contribuţii în circuitul european de idei, ce se cuvin recunoscute ca atare, fie şi cu mari întîrzieri.

Atunci cînd Maiorescu s-a ţinut prea îndeaproape de unele idei ale esteticii clasice, nereuşind să se detaşeze de tipare consa erate, analiza lui s-a menţinut fie la nivelul unor locuri comune, fie a alunecat către aprecieri simplificatoare şi insuficient de exacte. Situaţia cea mai evidentă în această privinţă o constituie unele formule teoretice asupra frumosului, de genul: „frumosul nu este o idee teoretică, ci o idee învelită şi încorporată în formă sensibilă, şi de aceea cuvîntul poetic trebuie să-mi reproducă această formă" [13]. Pe lîngă faptul că se purcede aici, într-un domeniu foarte pretenţios, fluent, al creaţiei artistice, cum este poezia, la o aplicare mecanică, simplificatoare a unei definiţii a frumosului — ea însăşi vagă şi insuficient de nuanţată — de largă circulaţie în estetica clasică, Maiorescu se menţine, în astfel de formulări, şi la o înţelegere inadecvată a formei în artă. Chiar dacă am lua în consideraţie faptul că „încorporatul" înseamnă o structurare mai organică, interioară, pe verticală, a „materiei" artistice, decît nivelul prea exterior al „învă- litului" — deşi Maiorescu nu face o astfel de precizare, dar, oricum, enunţă separarea celor două niveluri — înţelegerea formei artistice, însă, prezintă un coeficient pronunţat de ina- dccvare în măsura în care ea n-ar fi altceva decît o natură conceptuală, o idee, căreia i se adaugă o structură sensibilă. Forma în artă este o încorporare sui-generis, o structurare funcţională a înseşi elementelor interne ale imaginii, şi nu o simplă lipitură între o idee şi altceva mai concret decît ea. Plusul de originalitate al ideilor maioresciene se manifestă cu adevărat în *aciivismul* său pentru o redresare *de fonii* a unor forme ale culturii româneşti în consensul unui autentic progres.

Pe aceeaşi linie propusă în paginile de faţă, a relevării contribuţiilor în estetică din direcţia acestei articulări a criticii cu *filozofia* şi filozofia artei, trebuie evidenţiat succint aportul lui C. Dobrogeanu-Gherea, prin opera căruia estetica românească acumulează un substanţial plus de rigoare ştiinţifică.

Prin Gherea, mai ales, evoluţia esteticii româneşti cunoaşte un remarcabil moment de sincronizare cu spiritul determinist, scientist, cu incitaţia exactităţii despovărată de improvizaţia diletantă, calităţi ce dominau în cultura europeană, în ultimele decenii ale secolului al XlX-lea. Dacă Maiorescu a militat în mod concret pentru disocierea esteticului, ca specificul acestuia să nu fie inhibat pînă la dispariţie în conglomerate culturale indistincte, Gherea, subliniind el însuşi importanţa specificităţii estetice, a explorat mai îndeaproape cealaltă faţă: funcţionalitatea *socială* a esteticului artistic. Formulăm problema în aceşti termeni de fuziune firească şi nu rupînd-o cu

[12] Idem, *Despre progresul adevărului în judecarea lucrărilor literare,* în *op. cit.,* p. 213.

[13] Idem, *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867,* In *op, cit.,* voi. I, p. 12.

încrâncenare în două: de o parte, exclusivitatea esteticului, de cealaltă parte, exclusivitatea socialului. în decurs de un secol, s-a făcut prea mult caz de ireductibilitatea polemicii Maiorescu—Gherea, de opoziţia tranşantă dintre ideile lor. Fără îndoială, această polemică a fost reală, acută, imprimînd o vigoare aparte momentului respectiv în dezvoltarea esteticii româneşti, o vigoare generată de confruntarea dintre două spirite elevate, dintre care unul s-a oprit într-o mai mare măsură la o dinamică intelectuală a culturii, pe cînd celălalt solicita în toate o exaltare a socialului. în fond însă, sub raportul dezvoltării teoriei estetice, contribuţiile lui Maiorescu şi Gherea nu sînt ireductibil opuse, ci mai degrabă *complementare.* în definitiv, Maiorescu n-a afirmat disocierea esteticului în defavoarea socialului din artă, după cum Gherea n-a subliniat geneza, condiţionarea socială a artei în detrimentul esteticului. între gîndirea estetică maioresciană şi cea a lui Gherea se pot depista puncte de contact, fiecare reprezentînd momente de *emulaţie necesară* în dezvoltarea esteticii româneşti. Aceste puncte de contact au ca fundament comun o conştiinţă evoluată a importanţei esteticului şi a complexităţii sale. Nu există mari deosebiri între accentele frecvente ■ puse de Maiorescu pe specificităţilc estetice şi nuanţările de aceeaşi natură operate de Dobrogeanu- Gherea. Căci şi Gherea a subliniat nu de puţine ori: „în adevăr, arta e una din cele mai complexe manifestări ale spiritului omenesc şi totodată e foarte puţin supusă la legi ştiinţifice. Arta e departe de a avea axiome ca doi ori doi fac patru"[14].

Că polemica Maiorescu—Gherea, în probleme de estetică, nu trebuie văzută cu totul în termeni ireductibili, oricît de încinse şi into lerante au fost spiritele în momentul respectiv, ne-o dovedeşte, de pildă, următoarea situaţie concretă: în studiul său *Personalitatea şi morala în artă,* Gherea respingea, categoric, cu demonstraţii pe pagini întregi, teza maioresciană a „impersonalităţii în artă". Cam simplificatoare şi apucînd pe o pistă falsă, opinia lui Gherea nu asimilase prea bine ce voise să spună Maiorescu şi respinsese ideea „impersonalităţii" pentru că înţelesese prin ea „lipsa de personalitate" a artistului. Numai că confuzia între „impersonalitate" şi absenţa personalizării .artistice o făcea Gherea însuşi şi nu Maiorescu, imputînd acestuia din urmă ceea ce el nu comisese. Dar iată că ulterior publicării studiului amintit, atît de intolerant ca polemică, Gherea justifica foarte liniştit şi convins conceptul de „impersonalitate" în artă, cam în acelaşi fel în care, anterior, îl demonstrase şi Maiorescu. „Prin impersonalitate se înţelege puterea de a ieşi din sine însuşi, darul de a înţelege, de a simpatiza cu alte suflete, dc a da o formă exactă, reală, naturii şi civilizaţiilor pe care -poetul le descrie"[15]. Mai mult încă: Gherea, înţelegînd, de astă dată, cît se poate de adecvat „impersonalitatea" în artă ca pe o virtute a creatorului de a-şi înclina plenar capacitatea evocatoare spre realitatea pe care o are în faţă, o considera ca o coordonată fundamentală a literaturii realiste.

Subliniem că Dobrogeanu-Gherea a explorat mai îndeaproape funcţionalitatea socială a esteticului artistic. Perspectiva sa analitică a mers, de fapt, încă mai departe. Gherea este, în fond, primul teoretician în estetica românească ce întreprinde cu un *spor de rigoare ştiinţifică* tentativa dc a lărgi cupola *interferenţelor valorice* din perimetrul artei, avansînd pe o linie a complexităţii eteronomului. într- adevăr, analizele estetice şi critice ale lui Gherea aduc adeseori în prim-plan corelări ale artisticului cu valori morale, cu socialul, politicul, teoreticul etc. Terenul de specificitate estetică subliniat de Maiorescu cu atîta autoritate şi eficacitate concretă —factor de progres cultural ce nu mai putea fi pus la îndoială — Gherea a tins nu să-i conteste, ci să-i *reintegreze* într-un circuit axiologic mai larg şi mai complex. „Tendinţa în artă", una din ideile cele mai frecvente în analizele lui Gherea, se cuvine a fi interpretată într-un mod mai nuanţat decît s-a procedat în exegezele din trecut. în concepţia *de ansamblu* a acestuia, „tendinţa în artă" se conturează, pînă la urmă, ca o *corelare expresivă* a încărcăturilor valorice *multiple* ale artei. într-o astfel de perspectivă, C. Dobrogeanu-Gherea a fost primul care a impulsionat în cultura noastră
— cu o rigoare modernă şi astăzi valabilă — o critică *completă* a operei de artă, adică o considerare *echilibrată* a tuturor componentelor fundamentale ale operei. Acest filon al

[11] C. Dobrogeanu-Gherea, *Asupra criticei* în voi. *Studii critice*, Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956, voi. I, p. 56,

[15] Idem, *Leconte de Lisle şi poezia contemporană* în rev. „Lumea nonă", I, nr. 68, 15. I, 1895, p. 2 — 3 si nr.82, 30. I. 1895, p. 3,

completitudinilor echilibrate din estetica şi critica de artă românească aveau să-i continue cu exemplară consecvenţă mai ales Garabet Ibrăileanu şi Mihai Ralea.

Fără îndoială, că explicarea mai complet cauzală a încadrării fenomenelor estetice (artistice) în ansamblul realităţii — ceea ce imprima analizelor respective şi plusul lor de rigoare modernă —îşi avea sursa în orientarea lui Gherea spre spiritul pozitiv al determinismului în cercetarea europeană (spre construcţiile critice în genul celor elaborate de H. Taine) şi, în foarte mare măsură, spre determinismul propriu materialismului istoric. Dacă. ideile estetice şi critica literară, promovate de Gherea, căpătau greutatea unui avans original, foarte consistent, de *viziune teoretica sistematică, metodologică* în sensul modern al cuvîntului, asupra configuraţiei şi finalităţii artei, aceasta a fost posibil mai cu seamă prin îmbrăţişarea interpretărilor cauzale, unitar-sistema- tice, oferite de materialismul istoric. Dealt- minteri, în această privinţă, Gherea deţine şi o prioritate: aşa cum s-a mai spus, el a utilizat pentru prima oară în lume — înaintea lui Mehring şi Plehanov — concepţia mate- rialist-istorică în estetică şi în critica literară. Un studiu cum este, de pildă, *Materialismul economic şi literatura* poate constitui şi astăzi un model de nuanţare ştiinţifică a specificităţii esteticului într-un context al corelaţiilor multiple.

în perspectivă materialist-istorică, explicarea determinărilor *cauzale* ale operei de artă se îndreaptă, în analizele lui Gherea, nu numai spre reliefarea raporturilor *exterioare,* ci, în chip necesar, fundamental, şi spre cele ce ţin organic de *interioritatea* operei de artă. ,,Cînd critica are înainte o operă literară, se întreabă care e pricina ei cea mai apropiată. Bineînţeles, această pricină este artistul, creatorul operei, deci cea dintîi grijă a criticei este de a statornici o legătură de cauză între opera artistică şi artistul creator. Critica, analizînd viaţa artistului, sufletul lui, ne explică de ce şi cum a făcut el această operă artistică, ne arată cum, luînd în seamă temperamentul artistului, psihicul lui, opera artistică a trebuit să fie tocmai aşa cum este şi nu altfel''[18]. Aşadar, este necesară, mai întîi, o depistare a acelei cauzalităţi carc ţine într-un mod cît mai direct de însăşi natura interioară a operei în cauză, de factorii ei interni.

Gîndirea estetică a lui Gherea a afirmat o remarcabilă opoziţie faţă de demersurile exagerat metafizice, ce plasau creaţia artistică în afara oricăror determinări de ordin material şi social. El avea dreptate să observe, lăsînd la o parte falsa modestie, că „în ţara noastră sunt unul din cei dintîi care au zdruncinat toate teoriile metafizicei estetice şi aplicarea lor la critica literară”[17]. De fapt, vigoarea antimetafizică a analizelor lui Gherea izvorăşte nu numai dintr-o critică explicită a unor conservatorisme ale idealismului estetic, ci ea are ca substrat constructiv care o susţine şi acel teren concret al creaţiei literare româneşti de la sfîrşitul secolului al XlX-lea, cu un orizont profund complex, de atingere a unor culmi artistice propriu-zise, dar şi de evocare responsabilă, critică, a unei problematici umane de ordin moral, politic, social-istoric.

Gherea a întreprins, în fond ca şi Maiorescu, analize estetice justificabile nu numai într-o perspectivă universalizantă, ci frecvent prin raportări fireşti, organice, la creaţia artistică românească. Operele lui Caragiale, Eminescu Coşbuc etc. s-au bucurat din partea lui Gherea nu numai de analize critice de-sine-stătătoare, demonstrative în diverse analize estetice, fortifieîndu-se, în felul acesta, *aptitudinile aplicative* ale esteticii româneşti la dinamica concretă a creaţiei artistice.

Afirmam la început că celălalt moment semnificativ pentru această etapă îl reprezintă studiile şi tratatele de estetică propriu-zisă. Remarcabilă rămîne în primul rînd, din perspectiva timpului, *Conceptul de frumos* a lui C. Dimitrescu-Iaşi, carte apărută în 1877 la Leipzig. Lucrarea a constituit teza de doctorat a autorului pe care a susţinut-o cu W. Wundt, fapt semnificativ pentru orientarea esteticianului român spre spiritul scientist.

Chiar dacă este greu de stabilit astăzi cu exactitate în ce măsură contribuţiile lui C. Dimitrescu-Iaşi au avut vreun răsunet mai deosebit în epocă, nu poate fi împins în umbră adevărul, fie el şi tardiv, că concepţia sa despre frumos aducea un plus de nuanţare şi rigoare *ştiinţifică* în ansamblul concepţiilor estetice europene din secolul trecut. După

[16] Idem, *Asupra criticei,* în voi. *Studii critice, ed. cit.* voi. I, p. 63.

[17] Idem, *Asupra esteticei metafizice şi ştiinţifice,* ju *op. cit.,* p. 192,

opinia noastră, *originalitatea* contribuţiilor lui C. Dimitrescu-Iaşi este *dublă: a)* prin conferirea unei calităţi *corelative* generalităţii esteticii, care să depăşească rutina unui anumit spccu- lativism conservator perpetuat mai ales de estetica clasică germană; *b)* prin cercetarea mai riguroasă, mai exactă a structurii frumosului ca o *relaţie* între obiectiv şi subiectiv, poziţie aproape identică cu cea care va fi susţinută mai tîrziu (1915) de Petre Andrei, dintr-o perspectivă explicit axiologică. în ceea ce priveşte primul aspect, C. Dimitrescu-Iaşi insista asupra necesităţii generalizatoare a esteticii, asupra virtuţilor ei teoretic-vizio- nare, însă aducea în prim-plan o astfel de generalitate asupra problemelor frumosului, care *să implice* consubstanţial spiritul de pozitivitate ştiinţifică şi cîştigurile *experimentale* ale unor ştiinţe particulare (istoria artelor, psihologia, fizica, fiziologia, arheologia etc.). încă mai accentuat, mai *explicit* şi mai amplu decît în opera lui Gherea, Dimitrescu-Iaşi pleda, în consensul unui nou determinism al cercetărilor din cea de-a doua jumătate a secolului trecut, „pentru o estetică strict ştiinţifică" [1S]. Cu privire la cel de-al doilea aspect al originalităţii contribuţiilor lui Dimitrescu-Iaşi, esenţial de subliniat este faptul că esteticianul român aduce în perimetrul esteticii un spor de demonstraţie ştiinţifică atît asupra factorilor obiectivi, cît şi a celor subiectivi din structura relaţională a frumosului. El atrăgea, de pildă, atenţia — dintr-o perspectivă antispeculativistă — asupra unor rigori *metodice* în cercetarea de-sine- stătătoare a structurilor frumosului: „Frumosul reprezintă, pe de o parte, un fapt exterior, supus legilor fizice; pe de altă parte, este un produs al activităţii conştiinţei, subordonat legilor subiective ale acesteia, deoarece fără conştiinţă el nu are nici o semnificaţie în sine. Prin urmare, pentru a putea formula o noţiune ştiinţifică, trebuie să analizăm, pe de o parte, fenomenele în care apare realizat frumosul, pe de altă parte, să precizăm efectul subiectiv al acestora asupra noastră. însă nu putem atinge scopul urmărit nici prin investigaţiile pur fizice, nici prin simple reflexii asupra sentimentului estetic, prin judecăţi estetice etc. Căci, mai întîi de toate, ceea ce explică frumosul nu este factorul obiectiv, *în sine,* ci obiectivul în raport cu subiectivul aşa că raporturile estetice pot fi sesizate numai cu ajutorul experienţei interioare; în al doilea rînd, stările estetice reprezintă, în experienţa interioară, doar nişte produse determinate ale conştiinţei, care ne dau explicaţia referitoare la procesul devenirii lor numai atunci cînd analizăm simultan şi condiţiile exterioare ale genezei lor"[19]. Să recunoaştem în aceste „precauţii" metodice o disponibilitate a rigorii ştiinţifice şi astăzi întru totul valabilă pentru cercetările de estetică. De altminteri, oricît de dureroasă ar fi întîrzierca acestei constatări, cartea lui C. Dimitrescu-Iaşi, *Conceptul dc frumos,* rămîne, prin profunzime şi spiritul ei de rigoare modernă, una din puţinele cărţi fundamentale despre problema *specială* a frumosului în dezvoltarea esteticii româneşti.

Am insistat asupra dezvoltării esteticii româneşti în ultimele decenii ale secolului al XlX-lea nu numai pentru că adeseori această dezvoltare a fost interpretată limitativ, fie ca importantă doar pentru istoria criticii, fie ca semnificativă doar prin contribuţiile esteticienilor de profesie. Or, şi în acest caz, după cum s-a arătat, cele două momente s-au corelat şi prelungit întregindu-se într-un fel, mai ales în operele esteticienilor interbelici, ceea ce înseamnă că acumulările diverse, chiar dacă în epocă apar ca separate, dau roade mai tîrziu. în acelaşi timp nu trebuie omis nici faptul că a existat atunci şi o fertilă dispută mai ales în problemele relaţiei social-autonom în artă, dispută întreţinută în cercul din jurul „Contemporanului" în polemică cu estetica junimistă, pe o linie şi cu argumente adeseori simplificatoare faţă de cele avansate de mentorii spirituali ai respectivelor direcţii.

Pe acest fundal complex, aici de-abia schiţat, putem afirma că această perioadă s-a remarcat printr-un început clar dc *emancipare Icor etică, metodologică,* a esteticii ca disciplină cu profil specific. O emancipare care s-a înscris, din capul locului, pe o filieră a modernităţii, într-un dublu sens al cuvîntului: prin solicitarea spiritului ştiinţific, antiimpro- vizatoric şi antispeculativist şi prin păstrarea unui contact eficient şi permanent cu solul concret al creaţiei artistice şi al conştiinţei estetice în general, înţeleasă cît mai cuprin-

[18] C. Dimitrescu-Iaşi, *Studii de estetică,* Bucureşti, Edit. ştiinţifică, 1974, p. 76,

Ibidem, p. 80,

zător şi mai complex. Fundalul unei conştiinţe teoretice evoluate a importanţei esteticului şi a complexităţii sale se constituise.

Emanciparea esteticii sistematice în deceniile doi—-patru ale secolului XX

In cultura română din primele decenii ale secolului nostru, estetica a cunoscut un nou salt calitativ, apreciere valabilă mai ales pentru perioada dintre cele două războaie mondiale. Este foarte adevărat — cum am mai avut prilejul să amintim'—că dezvoltarea esteţicii româneşti a afirmat ca o caracteristică a sa de prim-plan o împletire organică, aproape permanentă, între critica literară şi de artă, între istoria şi teoria fenomenului artistic şi analizele .aparţinînd esteticii, ca disciplină *specializată.* Răspunzînd însă solicitărilor spirituale mereu mai exigente ale societăţii româneşti şi sincronizîndu-se, totodată, cu stadiul elevat al creaţiei artistice moderne, cu nivelul intelectual al culturii, tot mai pretenţios, creaţia literar-artistică interbelică din ţara noastră şi-a sporit cu mult *exigenţele estetice.* Noi ritmuri şi rezonanţe spirituale în lirică, elevarea expresiei poetice, exigenţele romanuhii social şi ale prozei de analiză psihologică, diversificarea şi profunzimea stilurilor în pictură, o creştere în complexitate, dar şi în *eficienţă* a realismului artei româneşti —, iată doar o parte din evantaiul de perspective care amplifică în chip considerabil aria *artisticului,* înfăţişîndu-se teoreticienilor ca un tărîm dens, pretenţios şi suplu.

Din punct de vedere cultural şi artistic, perioada care precede primului război mondial este deja sensibil diferită faţă de cea care a provocat intervenţia critico-estetică a lui Maiorescu şi Gherea în deceniile VII, VIII şi respectiv IX. Există însă şi multe elemente de continuitate indiscutabile în ceea ce priveşte interesul manifestat de creatori pentru convertirea unei substanţe naţionale şi sociale specifice în plan artistic.

Totodată, dincolo de unele excese care subordonau doctrinar coeficientul estetic al operei simplei prezenţe a elementului specific naţional, înţeles în sens limitat, sau celui cu tematică rurală, se conturează tot mai accentuat acum necesitatea aplicării criteriului estetic în aprecierea finală a operelor literare. Este, simultan, atît timpul maturizărilor din cîmpul conştiinţei artistice, cît şi al sedimentărilor teoretico-filozofice şi critice corespondente, ce nu întîrzie să se afirme. îndeosebi înfrăţirea dintre creaţia literară şi artistică şi demersul critic şi estetic se produce în cadrul acestei secvenţe istorice complexe la un alt nivel calitativ. La aceasta a contribuit, într-o măsură apreciabilă, însăşi augmentarea şi diversificarea producţiei literar-artistice.

Este perioada în care arta românească cunoaşte, sub raportul problematicii umane abordate, al dramatismului şi al funcţionalităţii *specific estetice,* o dezvoltare la un nivel calitativ cu totul deosebit. Creatori de talia lui Liviu Rebreanu, Mihail Wadoveanu, Camil Petrescu, Lucian Blaga, Tudor Arghczi, Ion Barbu, George Enescu, Tonitza, Luchian etc. dau măsura calităţii umane şi artistice a operelor de artă româneşti în epocă. Să ne amintim că în antologia *După război,* Gara- bet Ibrăileanu sublinia: .„transcripţia literară a acestei lumi noi şi complicată, executată de scriitori dezvoltaţi în aceste condiţii, va trebui să oglindească toată această noutate şi toată această complicaţie. Şi această transcripţie nu va putea fi decît romanul social, *tonffu,* plin de probleme şi de documente omeneşti"[20]. Fireşte, Ibrăileanu se referă aici doar la necesitatea dezvoltării romanului social românesc. Observaţia sa cu privire la nevoia de a fi reflectată „noutatea" şi „complicaţia" (în sens de complexitate) am putea-o extinde însă, cu medierile de rigoare, şi la perimetrul esteticii. Prin asociere de idei, putem considera că dezvoltarea esteticii româneşti în perioada interbelică este şi ea o emancipare ,,*touffii*", în *consens* cu un anume „proteism" al evoluţiei artei. Autonomizarea esteticii — adeseori invocată în perioada interbelică nu numai de către Tudor Vianu, ci şi de alţi esteticieni — semnifica numai *aparent* o îndepărtare de relieful concret, dinamic, al artei. în fapt însă, acest proces se întemeia pe necesitatea de a adînci continuu — cu rigurozitate — analiza specificităţilor esteticului, virtuţile umanizatoare *proprii* ale acestuia, tocmai pentru a se putea răspunde în chip cît mai *adecvat* unui stadiu

[20] G. Ibrăileanu, *După război,* Bucureşti, Edit. „Viaţa românească", S.A., 1921, p. 18,

dc elevaţie complexă în dezvoltarea artei româneşti. în această perspectivă, contribuţii remarcabile au adus Tudor Vianu, Eugen I.ovineseti, Garabet Ibrăileanu, Lucian Blaga, Mihai Dragomirescu, Mihail Ralea, George Călinescu, Paul Zarifopol, Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Alexandru Dima, Liviu Kusu etc. în contextul acestui capitol ■— subsumat părţii de premise teoretice a tratatului — nu ne-am propus să insistăm asupra contribuţiei fiecărei personalităţi în parte, cu atît mai mult cu cît în numeroase alte capitole vor fi necesare, încă, referiri cît mai concrete, într-o problemă sau alta, la teoria estetică românească. Important este, deocamdată, să observăm că oricît de diferenţiate în ceea ce priveşte individualizarea opiniilor, întinderea şi profunzimea concepţiilor respective, esteticienii acestei perioade au conlucrat la *structurarea unei orientări* a importanţei majore pe care fenomenele specific estetice le au în ansamblul unei culturi, ducînd mai departe ceea ce se dobîndise încă la sfîrşitul secolului trecut. în această perspectivă, configuraţia şi aria valorilor estetice ati stat permanent în atenţia teoreticienilor, situînd estetica în ipostaza unei discipline axiologice.

Este semnificativ, în acest sens, faptul că, de pildă, Petre Andrei, primul axiolog român, autor al *Filosofiei valorii* (1918) — lucrare în care se sintetizează creator şi cu aport personal întreaga literatură axiologică a vremii — debutează cu un studiu despre valorile estetice (1915). Perspectiva axiologică pregătită într-un fel şi prin lucrările anterioare, în care însă această dimensiune era mai mult implicită cît timp axiologia însăşi se afla în stadii incipiente, beneficiază acum de o rafinare a instrumentelor de cercetare, de o abordare subtilă, adecvată, diferenţiată şi specifică a fenomenului estetic. O definiţie generală a valorii presupunea şi implica totodată o surprindere a specificităţii fiecărei clase de valori în parte. Soluţiile oferite s-au plasat, în general, pe aceeaşi linie a găsirii unui echilibru, a unei măsuri, lipsind, după cum se va vedea, tendinţa de a susţine sau postula un autonomism extrem, aceasta îndeosebi la gînditorii de formaţie raţionalistă şi umanistă. Tudor Vianu — mai ales —, în ansamblul operei sale şi nu numai în tratatul *Estetica* (1939), a sporit greutatea culturală a problemelor esteticii prin sublinierea acestora dintr-un cuprinzător unghi axiologic de o remarcabilă acurateţe umanistă. Dar şi alţi teoreticieni — Eugen Lovinescu în *Istoria literaturii romane contemporane* voi. VI *(Mutaţia valorilor - estetice,* 1929), Lucian Blaga în *Artă şi valoare* (1939), Dimitrie Cuclin în *Tratat de estetică muzicală* (1933), . Alexandru Dima în *Asupra domeniului şi constituirii ştiinţifice a esteticii* (1942) etc. .... au acordat în analizele lor un loc de prim-plan perspectivelor valorice ale esteticului. Punînd în relief complexitatea relaţională a valorilor estetice, teoreticienii români au subliniat cu predilecţie *puterea reprezentativă* a acestora într-un consens al *densităţii* lor spiritual umaniste. Dacă *disocierea* esteticului s-a bucurat de o aprofundare şi nuanţare deosebite în estetica, românească interbelică — la diverse niveluri ale operei de artă, cît şi la un nivel axiologic mai general , ca a păstrat mai totdeauna măsura echilibrului, teoreticienii punînd, concomitent, în relief capacitatea *sintetizatoare* a esteticului, într-o -perspectivă suplă a corelării valorilor estetice cu valori morale, sociale, politice etc. De aceea, ideea autonomiei esteticului şi a artei, căpătînd în mod firesc, în această perioadă, o anumită amploare, nu a alunecat decît sporadic într-o teorie net autonomistă.

Concepţiile estetice, în majoritatea lor, au privit arta, înainte de toate, *dinlăuntrul artei însăşi,* la nivelul structurilor ei interioare, însă cel mai adesea în perspectiva unor deschideri multiple spre lume, spre existenţă umană. Pilduitoare din acest punct de vedere este corelarea esteticului cu extraesteticul, a autonomului cu[1] eteronomul, pe care Tudor Vianu le-a subliniat constant în lucrările sale. în stilul unei limpezimi clasice, Vianu observa că „în lunga ei dezvoltare, arta a întreţinut raporturi strînse cu formele felurite' ale vieţii istorice şi a evoluat cu ea. Chiar apariţia artei este un fenomen pentru a cărui producere au conlucrat forţe felurite ale vieţii sociale. Este îndreptăţit deci a studia producerea şi evoluţia artei în raport cu forţele extraestetice cu care viaţa ei s-a încrucişat” [21]. Disocierea esteticului, asupra căreia a insistat Eugen Lovinescu, a păstrat în opera acestuia, cel mai adesea, şi o perspectivă asociativă cu aspecte fundamentale de ordin sociologic. Semnificativ, din acest punct de vedere, este faptul că între concepţia lovinesciană asupra valorilor estetice şi concepţia sociologică expusă

-■ Tudor Vianu, *Estetica,* în *'Opere,* Bucureşti, Kdit. Miuerva, voi. 6, p. 172.

în *Istoria civilizației române moderne* (1924 —1925) există legătura unei funcționalități interioare, asigurată de conceptul de *sincronizare,* acesta fiind înțeles ca o necesitate a interdependenței întregii vieți contemporane. Lovinescu a subliniat în mod principial că „epocile nu sînt considerate ca momente de-sine-stătătoare, ci, prin aderența lor cu viața socială și culturală, arta e o valoare mobilă determinată de concepția estetică a momentului, de ideologia literară, și de modurile sensibilității, variabile nu numai în spații mari de timp, ci chiar înlăuntrul unei singure generații literare"[22]. Remarcabil este și studiul lui Garabet Ibrăileanu, *Greutățile criticii estetice* (1928), care pledează cu rigoare — și astăzi valabilă — pentru o critică *completă* a operei de artă, capabilă să ofere o viziune unitară asupra corelării tuturor nivelurilor artei și nu o unilateralizare a esteticului, ca un dat suficient sieși în chip absolut. Iar Lucian Blaga a dat estetismului una din cele mai penetrante caracterizări critice, din întreaga istorie a esteticii românești: „estetismul favorizează creșterea parazitară a structurilor estetice ca atare, și, însoțit fiind de o curioasă fobie față de orice substanță sau semnificație mai amplă sau mai profundă, duce inevitabil la o anemiere a artei". Și mai departe „Artei îi priește numai climatul paralelismului cultural, și o anume discreție cît privește cultivarea esteticului propriu-zis. Estetismul se face vinovat de două mari greșeli: 1) Prin tendința sa de izolare și de purificare estetică a artei, el duce la evaporarea substanței acesteia. 2) Estetismul, năzuind să instaleze hegemonia esteticului, atît în cultură cît și în viață în general, conduce în ansamblul culturii la un fel de elefantiază cvasiartistică"[23]. Cu greu ar putea fi formulată o critică mai clară și mai completă la adresa exagerărilor estetizante decît aceasta.

Dacă și anterior, cum s-a văzut, nu lipsește aportul românesc original, în perioada interbelică se înmulțesc concepțiile estetice românești ce sporesc contribuția de originalitate în ansamblul esteticii. Și dacă ar fi să găsim un termen unitar pentru cele mai multe dintre aceste contribuții, am spune că măsura lor comună este tocmai nuanțarea *echilibrată* a specificităților esteticului, printr-o multilaterală corelare de factori.

Aceasta reprezintă, în fond, și marca maturizării depline a disciplinei ce și-a acumulat analizele, rezultatele parțiale si concluziile nu arareori contradictorii, validîndu-le sau infir- mîndu-le în marele creuzet al confruntărilor de idei. Explicațiile unilaterale tind să fie depășite de necesitatea unei perspective totalizatoare asupra esteticului și artei.

într -un mod exemplar apare acest fapt în *Estetica* lui Tudor Vianu, ca și în celelalte scrieri estetice anterioare și ulterioare monumentalei lucrări, comparabilă ca valoare teoretică cu lucrări similare din secolul XX ale lui Benedetto Croce, Nicolai Hartmann sau, mai apoi, Georg Lukâcs. Astfel, de pildă, Tudor Vianu, deși nu a cunoscut și nu a apreciat. în suficientă măsură cercetările marxiste[24] cu privire la condiționarea social-economică a artei, cu corolarul admiterii funcției primordiale a rolului muncii în procesul umanizării și al creației de valori materiale și spirituale, înțelege totuși și evidențiază rolul jucat de muncă în raport cu arta primitivă, iar apoi, pentru formele evoluate și diversificate ale artei culte, relevă ponderea muncii în planul conținutului și al tehnicii artistice. Tudor Vianu, de pildă, a făcut din corelarea artei cu munca un laitmotiv al concepției sale estetice. Firește, ideea raporturilor artei cu munca nu era nouă. Biiclier, John Ruskin și, mai tîrziu, Etienne Souriau corelaseră în mod explicit arta cu munca, fiecare în felul său. Dar efortul constant al lui Vianu de a demonstra că aureola de *perfecțiune* pe carc o dobîndește arta se constituie printr-o continuă și prometeică *superiorizare* și *rafinare* a muncii reprezenta, fără îndoială, un spor de cunoaștere în ansam-

[21] S-a observat întemeiat că, mai ales în paragraful din *Estetica* consacrat condiționării sociale a artei, Tudor Vianu se „referă permanent la surse pro- și nemarxiste, unilaterale, pasibile de corective esențiale". El depășește corectînd aceste interpretări „nu atît priutr-o viziune clară, definitivă, științifică asupra funcției sociale a artei, cît mai ales prin forța demersului său raționalist ce-l obligă să fie atent la datele realității. Paradoxal — notează Ion Iauoși —, viziunea obținută astfel este superioară celor pe marginea cărora (...) s-a constituit: rămînînd nemarxistă, ea se apropie în unele privințe de marxism. Iată motivul pentru care nici în acest caz esteticianul nu a trebuit mai tîrziu să-și revizuiască din temelii părerile, ci doar să le prt-lungească, întregească, definitiveze" (Ion Ianoși, *Studiu introductiv* la *Estetica,* București, Edit. pentru literatură, 1968, p. LXVII),

[22] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, București, Edit. „Ancora", voi. II *(Evoluția poeziei lirice),* 1927, p. 5.

[23] Lucian Blaga, *Artă și valoare,* București, Fundația pentru literatura și artă, 1939, p. 74—75.

blul esteticii europene din prima jumătate a secolului nostru. Mai mult chiar, la Tudor Vianu, ideea de artă. se conexează în mod firesc unei filozofii a muncii, fapt vizibil atît în modul în care înţelege să circumscrie arta în ansamblu, ca produs al activităţii umane, cît şi în felul în care defineşte opera de artă. „Arta —- se arată în *Estetica* — ne-a apărut ca o formă a muncii, ca un produs al lucrării de transformare a materiei. Fiind muncă, arta ni s-a părut a fi forma ei cea mai perfectă, aceea în care sforţarea lucrătorului ajunge să se odihnească în plenitudinea lucrului încheiat şi armonios. Arta este astfel ţinta oricărei munci, atinsă parţial şi, din cînd în cînd, de orice lucrător destoinic, dar cu plinătate neîmpărţită abia de marii artişti"-[5]. Ideea românească despre rolul activ al artei în civilizaţia modernă a muncii, în consensul atingerii unei perfecţiuni specifice, constituia nu numai o nuanţare substanţială a unei idei altminteri cunoscută, ci şi o contribuţie la promovarea unui astfel de umanism al artei, în centrul căruia să stea corelarea nu a unor coeficienţi secundari, ci a unor laturi fundamentale ale existenţei şi activităţii omului.

Caracterizînd specificitatea ideală a artei, Tudor Vianu a propus pentru aceasta un concept operaţional nou, deosebit de sugestiv: *arealul*[26]. Este un concept care, presupunînd evocarea realităţii în artă, subliniază concomitent imposibilitatea suprapunerii de planuri între natura ideală a imaginii realităţii şi realitatea existentă în chip obiectiv, nesupusă procesului evocativ. în perimetrul esteticii europene, conceptul de *areal,* propus de Vianu, poate fi asociat cu cel de *derealizare,* propus de Nicolai Hartmann în tratatul său *Estetica* ulterior ideii avansate de estetica românească. Ascendenţa conceptului propus de T. Vianu nu este numai temporală, ci, după opinia noastră, şi valorică. Dacă conceptul propus de N. Hartmann este prea tranşant în sensul unei *rupturi* între imaginea ideală şi realitatea la care se raportează, conceptul de *areal* păstrează o anume supleţe comunicaţională între factorii subiectivi şi cei obiectivi, în procesele de creaţie artistică.

Spirit sintetic, aspirinei şi realizînd o sistematizare creatoare a domeniului esteticii, cum n-a realizat nimeni pînă la el în cultura noastră, Tudor Vianu ■— pentru cart' obiectul esteticii este limitat la frumosul artistic, cel prezent în opera de artă — articulează ideea artei ca produs rafinat al muncii şi ca ,,forma ei cea mai perfectă”, cu o concepţie originală despre *operă* expusă succint în *Tezele unei filosofii a operei.* Definiţia propusă, echivalentă cel puţin în profunzime, dacă nu superioară, celor iniţiate în prima jumătate a secolului în estetica universală, este obţinută printr-o operaţie de reducţie teoretică de la palierul cel mai general pînă la cel specific. Keducţia se întinde de la „produsul naturii” şi pînă la evidenţierea a ceea ce s-a creat prin intermediul muncii şi activităţii umane, al celei de-a „doua naturi", a sumei de opere tehnice („Suma tuturor operelor alcătuieşte pe planeta noastră o regiune nouă, o sferă de provenienţă *pur* umană, *teknosfera”),* ştiinţifice, filozofice şi artistice. Ajungînd la acest fel de definire filozofică a operei care implică totodată o *concepţie estetică a lumii* (v. şi *Semnificaţia filosofică a artei,* studiu elaborat în 1942), Tudor Vianu, descoperă şi nominalizează prin cele două atribute
— al *originalităţii imutabile* şi al *ilimitării simbolice* — elementele esenţiale ale operei de artă *ca operă dc artă,* însuşiri identificabile ca atare în structura specifică a acesteia.

Se clarifică, totodată, fără nici un echivoc raportul instituit între opera de artă şi opera ştiinţifică şi filozofică, la care se întîlnesc ca definitorii atributele: „obiect calitativ nou”, al „originalităţii”, al caracterului „simbolic”. Prin aceste precizări, care s-au integrat într-o permanentă încercare de-a releva specificitatea artei şi a operei de artă în configuraţia formelor spirituale, Vianu a confirmat, în alt orizont teoretic şi utilizînd o metodologie proprie, cîştigurile din estetica universală (vezi Benedetto Croce, de pildă, cu a sa ecuaţie *intuiţie— expresie),* prefaţînd, în acelaşi timp, concepţiile mai moderne, din care o amintim pe cea a „operei deschise”, în cadrul căreia însă accentul cade pe celălalt atribut al operei, pe cel al *ilimitării* ei simbolice [27].

[25] Tudor Vianu, *op. cit.,* p. 8—9,
*[6] *Ibidem,* p. 129- 134,

[27] l’c linia încercării noastre de a evidenţia succint contribuţia lui Tudor Vianu alături dc a celorlalţi esteticieni la dezvoltarea esteticii româneşti şi universale, trebuie să arătăm că autorul *Esteticii* şi al volumului *Filosofie şi Poezie* (1943) elaborează o concepţie în care arta, produs al activităţii umane, apare în această simultană ipostază de a fi „umană” şi totuşi naturală. Ea poate încununa desăvârşind — după Tudor Vianu — prin cos- rnicitatea şi armonia-i internă spre care tinde, întregul proces dc autoorganizare a universului, precum şi toate

in acelaşi timp, Lucian Blaga, creatorul unui sistem filozofic original, selectează un set de idei -în cadrul demersului său asupra principalelor probleme de filozofia artei, fără să năzuiască, aşa cum singur afirmă în *Artă şi valoare* (1939), să .scrie un „tratat” propriu-zis de estetică. Conceptele introduse, precum şi analiza unor categorii estetice (frumos, tragic, sublim) sînt în cea mai mare măsură, derivate din teoremele si postulatele sistemului său filozofic. Astfel, pentru Lucian Blaga, categoriile abisale ţinînd în chip esenţial de constituţia artei, toate aspectele. particulare legate în mod direct de definiţia artei,, originea şi .funcţia artei, raporturile diutre valori şi genuri artistice vor purta pecetea acestui-principiu. Demonstrarea specificităţii esteticului este o idee centrală a gîndirii sale, iar pentru realizarea deplină.. a acesteia se face apel atît la modul propriu de fiinţare a valorii-în concertul valorilor spirituale, cît şi i-a tipul ireductibil al. creaţiei artistice' şi estctice.

în această ordine de idei; un expresiv concept operaţional a propus' Lucian Blaga prin ‘ formularea „legii nontransponibilităţii”.: în conţinutul său, acest concept demonstrează că „1111 e posibilă o transpunere..a unei structuri estetice *tale quale;.(lhi.*ordinea naturală în cea artistică.sau.invers” ??.• Discuţia privind raporturile -între esteticul natural şi cel- artistic avea o îndelungată[1] tradiţie în .cîmpul esteticii europene.- Nota .proprie: pe care o aducea- în acest context „legea" formulată de- • Blaga consta în aprofundarea şi extinderea distincţiei dc planuri între frumosul natural şi cel artistic, pînă la a demonstra că o „transpunere" de structuri, deosebite ca natură, dă naştere unor fenomene *paraestetice.* De fapt, originalitatea „legii nontransponibilităţii” în contextul unor dezbateri europene ale esteticii este dublă, pentru că, prezentînd fenomenele paraestetice drept o deplasare inadecvată de structuri din ordinea naturală în cea artistică şi., invers, L. Blaga sublinia şi faptul că *kitsch-ul* constituie tocmai un caz particular de inadecvare estetică. Se cuvine să reţinem faptul că, în context u ₜacestor distincţii, Blaga a atras atenţia — cu mult înaintea unor teoretizări, astăzi curente în lume — asupra nocivităţii *kitsch-ului* şi structurilor sale improprii.

Contribuţii în sensul prefigurării unor elemente ale metodologiilor moderne în analiza operei de artă a adus Mihail Dragomirescu. Dincolo de o anumită, tendinţă de stufozitato şi de dogmatizare a unor principii, M. Dragomirescu a sporit elementele de rigurozitate ale esteticii, prin răbdarea cu care s-a străduit să iasă. din divagaţia prea generală şi să surprindă cît mai numeroase şi mai variate corelaţii ale operei de arfă. Mai ales în *Ştiinţa literaturii* (voi. I, 1926) şi în *Integralismul* (1929) concepţia „integralismului”, formulată de esteticianul român, avansa prin teoria capodoperei şi a conceptului de „psiliofizic" o impresionantă capacitate analitică a operei de artă, ca *unita/e calitativă indestructibilă a unei multitudini de corelaţii interioare.* Abia mai tîrziu estetica fenomenologică şi structuralismul au amplificat şi aprofundat în amănunt analiza unităţii intrinseci a operei de artă. Contribuţiile lui M. Dragomirescu n-au rămas fără ecou în estetica secolului XX. Chiar dacă Benedetto Croce a avut o poziţie critică faţă de „integra- lism", nu . I-a putut ignora pe esteticianul român, Iar Guy -Miehaud, în lucrarea sa *L’ceuvre \ei ':şes- Ţechniqucs* (1957) a asimilat în întregime teoria--.- capodoperei: elaborată de Mihail Dragomirescu.

Tot în sensul conturării unor elemente ale metodologiilor moderne de analiză a artei se înscriu şi contribuţiile lui George Călinescu din *Principii de estetică* (1939). în contextul comentariilor estetice asupra liricii moderne, analizele întreprinse dc George Călinescu se disting printr-o certă trăsătură de originalitate, cel puţin din două puncte de vedere: prin disocierea conceptelor de structură, sens, înţeles etc. și prin perfecta îmbinare a unui stil incandescent cu stăpînirea subtilelor nuanţe ale marii poezii universale.

C. Dobrogeanu-Gherea, C. Dimitrescu-Iaşi, la sfîrşitul secolului trecut, T. Vianu, M. Dragomirescu, George Călinescu ş. a. în perioada dintre cele două războaie contribuie — fiecare în parte — la o introducere mai accentuat *explicită* în perimetrul esteticii româneşti, a timbrului specific rigorilor ştiinţei, pledînd pentru atenuarea sau chiar eliminarea din teoria, estetică a improvizaţiilor impresioniste sau vag generalizatoare. Dar tocmai în acest

1

activităţile creative ale cuiului. Prin urmare, artei i se acordă o poziţie privilegiată în ansamblul activităţilor culturalo, cît timp ea prefigurează încorporînd însăşi ţinta spre care se sileşte întregul uni vers. Supralicitînd prin situarea operei de artă în postura de vîrf al piramidei gîndirii şi creaţiei umane, Vianu vădeşte un optimism constructiv, o încredere raţionalistă fermă în- posibila armonie a lumii, în conjuncţia fericită dintre om şi civilizaţia sa — „suma operelor”.

Lucian Blaga, *op. cit.,* p. 100,

consens, contribuţiile respectivc dobîndesc şi o valoare în ansamblul evoluţiei moderne a esteticii. Din această seriere nu pot fi excluse contribuţiile lui Pius Servien (Pius Şerban Coculescu) şi cele ale lui Matila C. Ghyka. Stabilit la Paris, începînd din 1929, Pius Servien rămîne, prin origine şi prin formaţia spirituală a unei_ prime părţi din viaţa sa, uri gînditor român. în lucrări ca *Lyrisme el struc-lures sonor es* (1930), *Les rythmes commeinlro-duetion physique ă Vesthetique* (1930), *Principes d'Esthetique* (1935) şi mai tîrziu în *Estheiiqne* (1953), Pius Servien a adus o contribuţie de prestigiu mondial la întemeierea unei estetici ştiinţifice. Efortul esenţial al acestui gînditor s-a îndreptat spre fundamentarea unei *metodici* de depistare şi descriere a specificităţilor artistice, din perspectiva unui limbaj strict ştiinţific, inconfundabil cu limbajul imagistic liri- cizat. în acest sens — printr-o confruntare a limbajului poetic cu limbajul ştiinţific — Servien a căutat neîncetat puncte de contact între ştiinţă şi artă, păstrînd totodată distincţiile de rigoare. Invocarea *ritmului* îndeosebi în lirică şi muzică — a constituit un lait-motiv al demonstraţiilor sale, pentru a pane în relief fertilitatea unor înrudiri ale artei cu ştiinţa şi a studierii ştiinţifice a artei. Matila C. Ghyka, în volumele *Estheiiqne des pro [wrtions dans la nature ci dans les arts* (1927), *Le nombre d'or* (1931) şi *Essai sur le rythme* (193S), a elaborat o teorie penetrantă a formelor geometrice cu valoare estetică, studiind totodată variate tipuri de ritmuri din punctul de vedere al virtuţilor lor de expresivitate estetică. în acest context, a fost reliefată insistent valoarea proporţiilor exprimate prin „numărul de aur”.

Privind în ansamblu această perioadă, se constată că s-au elaborat acum, urmîndu-se liniile directoare trasate de estetica filozofică tradiţională, sau de unele teorii generale ale culturii, nu numai concepte noi despre artă şi frumos, ci şi perspective diferenţiate asupra acestora, precum şi definiţii proprii asupra frumosului. în acest sens, diferenţele sînt notabile. Astfel, ele pildă, în timp ce E. Lovinescu defineşte esteticul în funcţie de variabilitatea istorică a acestuia, de mutaţiile produse în timp şi spaţiu în arta popoarelor în care frumosul s-a încorporat, M. Dragomirescu oferă o perspectivă diametral opusă asupra frumosului, accentul căzînd în acest caz pe invariabilitatea lumii psihofizice — locul de rezidenţă al frumosului localizat în capodoperă.

Din nou trebuie să reţinem succint poziţia şi. aportul lui Vianu în definirea frumosului: Esteticianul român, nuanţînd semnificaţia sta-tornicită a frumosului în accepţiunea lui clasică, de: categorie, estetică, 'universal valabilă,' ce admitea sinonimia absolută cu esteticul—defineşte frumosul ca *izbutii* estetic. Pentru Tudor Vianu, frumosul nu este esteticul propriu-zis,■ ci *izbutirea* lui în planul artei, realizarea, înfăptuirea *măsurii iwrentt* a acestuia 'în opera de artă.

în consensul concepţiei lui, trebuie să speci-ficăm—-pentru a-i releva poziţia şi contribuţia— că esteticul, în ipostaza lui de' artistic, atinge înălţimea frumosului *numai* atunci cînd îşi realizează pe deplin potentele interioare. Frumosul apare- în acest fel ca năzuinţa artisticului pe verticala perfecţiunii. Totodată, în această accepţie,-frumosul ca izbutit estetic, presupune realizarea unor momente şi condiţii constitutive ale artei. Frumoase sînt. toate operele — se arată- în *Estetica* — care realizează condiţiile constitutive ale artei, şi anume: izolarea, ordonarea, clarificarea şi idealizarea.

Se poate afirma că deşi în economia lucrării lui Vianu analiza propriu-/âsu a frumosului nu ocupă decît pârlea de început (disocierea frumos artistic-frumos natural) şi finalul, cînd sînt tratate categoriile estetice, „modificările frumosului”, totuşi el implică în corpusul întregii *Estetici* o concepţie coerentă, unitară asupra frumosului ca izbutit artistic, ce poartă marca efortului do a sintetiza personal o întreagă tradiţie filozofică raţionalistă şi umanistă. Acest efort va fi continuat cu un instrumentar tcorctico-metodologic- parţial diferit, parţial apropiat, în acelaşi deceniu şi următorul de Liviu Rusu, 1). D. Roşea, Mircea Florian, Alexandru Dima, Mihai Ralea ş. a. în această ordine de idei se cuvine să menţionăm opinia lui Mircea Florian care consideră frumosul o relaţie (vezi studiul *Filozofie şi artă,* 1942, partea a dona a viitorului volum *Metafizică şi artă,* 1945). Conexînd un punct de vedere modern axiologic cu cel tradiţional asupra frumosului, Liviu Rusu consideră frumosul drept categorie dc bază a esteticii. Pentru autorul *Logicii*frumosului,* frumosul, sinonim cu valoarea estetică, face parte din categoria valorilor dignitative alături ele bine şi adevăr. Ca valoare *coniectivă,* de sinteză sui-generis între acestea („frumosul ne arată ceea ce este

sub forma cum trebuie să fie [29] valoarea estetică este singura care are atributul autotelismului.

Dacă în aceste perspective asupra frumosului dominantă este tenta abordării raţionaliste, din care transpare nu arareori un patos umanist, trebuie specificat însă că, în aceeaşi perioadă interbelică, se încearcă, în interiorul ideologiei gîndiriste, o definire în limite teologice, iraţionaliste, a frumosului. In acest sens, simptomatic este conceptul de „frumos sofianic” lansat în 1932 de Nichifor Crainic, concept dezvoltat apoi în *Nostalgia paradisului* (1940). Potrivit concepţiei acestuia, „frumuseţea perfectă şi absolută", prototipul frumuseţii din natură şi artă se identifică cu divinitatea. Diferenţiindu-se de accepţia frumosului absolut din metafizica tradiţională, a cărui sursă este de fapt însăşi capacitatea de abstractizare a raţiunii umane— („în teologie (...) frumuseţea nu e o idee, ci însăşi existenţa revelată a lui Dumnezeu"—, estetica gîndiristă caută izvorul frumosului exclusiv în divinitatea. în acest fel, misticizarea frumosului era invocată neîncetat de către gîndirism, iar conceptul de frumos fiind axa acestei demonstraţii, în consecinţă, o asemenea poziţie a atras după sine punerea întregului complex de relaţii estetice sub semnul iraţionalismului. Negîndu-se concepţiile raţionaliste despre frumos, elogiindu-se totodată doctrina sofiologică ortodoxă (ce urmărea identificarea frumosului în toate ipostazele sale cu înţelepciunea divină, pe linia filozofiei religioase ruseşti promovate de Vladimir Soloviev, Pavel Florenski ş.a.) se afirmă programatic: „o estetică adevărată sau creştină nu se poate concepe pe alte baze mai solide decît cele dogmatice" [30]. în aceeaşi ordine a argumentaţiei se demonstrează presupusa superioritate a artei creştine faţă de cea păgînă, iar în cadrul primei este mereu invocată arta bizantină ca supremă realizare a frumosului în sens teologic. în timp ce sofianicul este pentru autorul *Nostalgici paradisului,* un element strict dogmatic, ce nu poate fi separat decît în mod arbitrar de dogma bisericii, pentru Lucian Blaga, care operează o disociere netă între o „filozofie a stilului" şi „fundamentele metafizicii creştin- ortodoxe", sofianicul este „transcendentul care coboară”. Diferenţa dintre cele două accepţii se impune prin aceea că Lucian Blaga plasează discuţia în orizontul descrierii „stilistice” a fenomenului. Or, descrierea proprie unei filozofii a stilului nu implică, în prelungirea intenţiei prime a oricărei morfologii a culturii (care, la Blaga nu se asociază în principiu cu judecăţi de ierarhizare între culturile istorice), o privilegiere a unei semnificaţii mistico-ortodoxe, ca la Nichifor Crainic. Astfel, Lucian Blaga, după cum s-a observat, în acest caz al analizei perspectivei sofianice ca proprie ortodoxismului, „suprapune confundînd în mod conştient două procese diferite: acela al stilului instituţional sacru bizantin şi acela al formării culturii folclorice a popoarelor ortodoxe” [31]. Prin această semnificaţie frumosul sofianic a primit o altă încărcătură şi alte valenţe.

Contribuţii remarcabile în estetica românească interbelică au fost aduse în dezvoltarea unui filon pe care l-am mai subliniat: cel al abordării raporturilor artă-social-naţional. Creşterea în complexitate a vieţii sociale, dar şi adîncirea dramatică a unor contradicţii, intensificarea sensului revoluţionar al luptei maselor şi a spiritului critic în cultură, prestigiul în creştere al opiniilor despre virtutea activă a artei, totul concura la o fortificare şi nuanţare continuă a trinomului *artă-social-naţional,* problemă ce se cerea din nou să fie amplu analizată. în această privinţă s-a impus mai ales gruparea „Vieţii Româneşti”, şi în primul rînd analizele lui Garabet Ibrăileanu şi Mihai Ralea. Chiar dacă în perioada interbelică — mai intens decît în activitatea sa anterioară -- Ibrăileanu şi-a accentuat şi nuanţat preocupările faţă de aspectele de tehnică literară, a rămas totuşi fidel gravităţii problematicii sociale a artei. Punînd în relief valoarea unor cuceriri ale prozei moderne de analiză, mai ales în studiul *Creaţie şi analiză* (1926), a atras în acelaşi timp atenţia — în antologia *După război,* pe care am amintit-o — asupra importanţei de prim-plan pentru literatura română, a dez voltării romanului social. Iar în studiul *Caracterul specific naţional în literatura ‘română* (1922), G. Ibrăileanu contribuie la o nuanţare de principiu a prestigiului acestei probleme, subliniind că specificul naţional al operei de artă este dat de împletirea elementelor obiec-

[29] Liviu Rusu, *Logica frumosului,* Bucureşti, E.PX.U., 1068, p. 38.

[30] Nichifor Crainic, *Nostalgia paradisului*, Bucureşti, Edit. „Cugetarea”, p. H7.

[31] Dumitru Micn, *Gîndirea şi gîndirismul,* Bucureşti, Edit. Minerva, 1075, p. 218.

tive cil cele subiective. Mihai Ralea, într-un studiu cum este *Specific şi frumos* (1925) — ca şi în cursurile sale universitare — a reliefat din diverse perspective socialitatea artei, consi- derînd că expresivitatea estetică nu-şi poate realiza pînă la capăt propria ei virtute, în afara comunicativităţii sociale. Iar în studiile *Sociologie, socialism şi caracter specific naţional* şi *Europeism şi tradiţionalism* (1924), Ralea dădea o analiză riguroasă a problemei, respin- gînd deformările unor teorii retrograde.

Aceeaşi modalitate obiectivă de cercetare şi acelaşi spirit umanist se întrevede, în circumscrierea factorilor determinanţi ai culturii şi ai constituirii istorice a trăsăturilor specifice naţionale, într-o formă elaborată, şi în lucrarea lui P. P. Negulescu, *Geneza formelor culturii* (1934).

în fapt, se continuă în această perioadă atît prin criticii şi teoreticienii amintiţi, cît şi prin alţii, preocuparea, după cum am văzut constantă după 1840 — revigorată acum. după noua configuraţie pe care a primit-o ţara prin actul întregirii de la 1918 — , pentru elaborarea unor teorii cuprinzătoare asupra specificului naţional în cultură, în artă şi literatură. Răspunsurile formulate la această chestiune s-au înscris într-un palier larg, care s-a întins de la circumscrierea în limitele cercetării obiective a factorilor care participă la dialectica raportului naţional-universal şi pînă la viziuni în care accentul cădea nu pe interpretarea ştiinţifică a specificului naţional, ci pe relevarea unor instanţe ideale, supraistorice, considerate ca determinante imuabile pentru configuraţia spirituală a poporului nostru. Această problematică, activată şi potenţată pe fondul general al disputei despre rolul jucat de tradiţie şi inovaţie în cultură, îşi atinge expresia ei majoră într-o teorie filozofică originală asupra specificului naţional românesc. Astfel, Lucian Blaga, în *Spaţiul mioritic* (1936), parte a *Trilogiei culturii,* abstrage depăşind — pe baza concluziilor amendate ale unor cercetări de morfologia culturii (Frobenius, Riegl, Spengler ş. a.) — ceea ce el a numit „spaţiul mioritic", „matricea stilistică" a poporului român. Deşi în viziunea avansată se acordă un rol determinant factorilor inconştienţi în geneza culturii, totuşi, după cum s-a observat, notele ca atare de caracterizare tipologică a profilului spiritual al poporului român sînt într- adevăr elemente care, în unitatea lor, se regăsesc în substanţa şi forma diverselor manifestări culturale şi artistice ale poporului.

în general, teoria progresistă a specificului naţional în artă a fost dezvoltată în perioada interbelică în chip polemic, mai ales împotriva ideologiei gîndiriste care revendica naţionalul în cultură în sens naţionalist, rasist şi mistic. Aproape că nu există estetician şi teoretician al artei, mai important, care să nu fi subliniat un aspect sau altul al specificului naţional în creaţia artistică. Tudor Vianu, Eugen Lovinescu, George Călinescu, Lucian Blaga, Tudor Arghezi, Francisc Şirato etc., fiecare în felul său, a făcut apel la necesitatea virtuţilor na- ţionale ale artei. Este grăitor faptul că, în contextul unei dezvoltări aprofundate, complexe şi elevate a creaţiei artistice româneşti, relaţia artă-social-naţional se reflectă în plan teoretic tot mai nuanţat, din perspectiva unor judecăţi *de valoare.*

Un aport ce un poate fi în nici un caz neglijat I-a constituit afirmarea unor idei estetice de orientare revoluţionară, prezente îndeosebi într-o serie de periodice progresiste aflate sub influenta P.C.R., după constituirea acestuia în 1921. în această perspectivă, alături de teoreticieni, o seric de scriitori, pici ori etc. au structural un consens larg al potenţialului artei în viaţa socială. în articolele publicate dc Alexandru Saliia, Miron Radu Paraschivescu, Gaâl Gabor, Bogdan Amaru, Geo Bogza, George Ivaşcu, Silvian losifescu, N. Tonitza şi de alţi oameni de cultură, în reviste cum au fost „Bluze albastre", „Era nouă", „Korunk" etc., dincolo de individualizarea unor opinii, se profilează ideea unei funcţii *active* crescute a artei, din perspectiva unor idealuri umane revoluţionare. încă în 19J 7, Mihail Sadoveanu accentuase că „astăzi lumea se scutură din temelie şi se primeneşte. Ziua de mîni ne aşteaptă şi pe noi c-o completă premenire morală. Energia şi acţiunea susţinută de fiece clipă devine un deziderat inexorabil al vremii. Acţiunea noastră tot mai intensă în sforţarea comună, aceasta să ne fie azi preocuparea. Ca şi Făt Frumos cel din poveste a venit timpul să lepădăm greoaia şi blestemata piele de şarpe"

Deşi dominate de orientări mai puţin limpezi, grupările avangardiste interbelice, fără a fi elaborat o estetică sistematică, au conturat

[3]- Mihail Sadoveanu, *Mărturisiri,* Bucureşti, E.S.P.LA., **1960, p. -11.**

totuşi idei estetice nonconiormiste faţă de ordinea şi cultura burgheză. Uneori, noncon- formismul acesta a evoluat spre ideologia revoluţionară. în orice caz, într-un tablou de ansamblu al contribuţiilor româneşti în dezvoltarea esteticii, opinii inserate în revistele „Contimporanul”, „Punct”, „75 H. P.”, „Integral” au punctat o resurecţie artistică în sensul xxnei ieşiri din platitudinea şi conservatorismul orgolios al lumii burgheze, chiar dacă respectiva resurecţie a eşuat, uneori, într-un subiectivism nebulos.

De-a lxxngxxl său, dezvoltarea esteticii româneşti a avut, mai totdeauna, o calitate preţioasă: acea a polemicii. A polemicii, în sensxil major al cuvîntxilui, ca luptă de idei, de concepţii, de apărare a unor poziţii de principixx. în această direcţie concepţiile estetice progresiste — oricît de variate altminteri — au avut un consens aproape unanim în combaterea ideologiei fasciste şi fascizante, a ideilor estetice obscurantiste, a tendinţelor de mistic.izare a valorilor estetice. Contribuţiilor româneşti în dezvoltarea esteticii le-au fost proprii polemica, spiritul critic, dar ele au fost necesare dintr-o perspectivă permanentă cimentării *echilibrului 'Umanist* în promovarea unei creaţii artistice cît mai apropiate de năzuinţele poporului şi de virtuţile sensibilităţii sale.

Direcţii şi perspective în gîndirea estetică actuală

După 23 August 1944, cînd poporul român a păşit într-o nouă perioadă istorică, ideea estetică de cea mai largă operativitate şi cu o acuitate deosebită a importanţei sale a fost accentuarea funcţiei *active* a artei. Ideea nu era nouă, fireşte. Pentru ea militaseră cum s-a văzut — intelectualii progresişti în diverse epoci istorice şi în mod deosebit promotorii unor idealxxri ale luptei revoluţionare. Dar această idee putea fi structurată acum la o altă scară, sub aspectul însemnătăţii sale spirituale şi sociale. Descătuşarea socială a unor imense colectivităţi chema în sprijinul său ansamblul creaţiei spirituale. Literatura şi arta nu puteau, desigur, rămâne în afara acestui proces de descătuşare constructivă, cu atît mai mult cu cît, prin propriu-i specific, imaginea artistică dispune de virtuţi ideale înnoitoare, care se cuplează mai totdeauna cu marile elanuri sociale. în etapa dc efervescenţă revoluţionară de după 23 August, ideea caracterului activ al artei dobîndeşte acuitate spirituală în momentxxl unei cotituri istorice.

Concomitent cu emulaţia militantismului social al artei, din perspectiva noilor idealuri revoluţionare — ce se înfăţişau acum nu sub forma unor deziderate îndepărtate, ci în ipostaza unor posibilităţi reale ale prezentului -s-a afirmat, pînă prin 1948, şi o anumită continuitate, în raport cu progresul teoriei estetice interbelice, în ceea ce priveşte nuanţarea axiologică a specificităţii creaţiei artistice. Mărturie stau, în această privinţă, cursurile universitare de estetică ţinute de Tudor Vianu între anii 1944—1948, axate pe o problematică variată, problemele filozofice ale esteticii, problema originalităţii, estetica literară, valorile estetice; Liviu Rusu dezvolta în 1946, în *Logica frumosului,* opinii originale despre una din categoriile fundamentale ale esteticii; tot atunci a apărut şi studiul lui Călinescu, *Clasicism, romantism, baroc ;* în 1947 a apărut volumul lxii Alexandru Dima, *Domeniul esteticii,* lucrare de sinteză în care erau corelate o seric.' de domenii ale esteticului cu exigenţele civilizaţiei secolului nostru; Mihnea Gheorghiu a publicat cîteva volume de teorie a teatrului, cu trimiteri directe şi nuanţate la unele probleme de estetică; în reviste au continuat să fie dezbătxite, în spiritul concepţiei lovinesciene, unele aspecte ale disocierii valorice a esteticului etc. Aşadar, în primii ani ai perioadei imediat următoare actului revoluţionar de la 23 August 1944, nuanţarea teoretică a specificităţilor estetice a continuat să se dezvolte şi să se facă simţită la nivelul calitativ al unor contribuţii de prestigiu.

După 1948, o perioadă de aproximativ un deceniu, preocupările pentru nuanţările şi disocierile axiologice ale esteticului, chiar dacă n-au încetat cu totul, au intrat totuşi în umbră în condiţiile unor interpretări ideologice dogmatice.

Pe măsură însă ce procesul construirii şi dez- voltării societăţii socialiste în ţara noastră a accentuat coordonatele calităţii în toate domeniile, diversele aspecte ale culturii — inclusiv în domeniul esteticii — au fost solicitate să aducă o contribuţie *specifică* la noile procese spirituale. Cu spontaneitatea-i penetrantă de totdeauna, George Călinescu observa că „arta este într-adevăr ideologie, însă o ideologie specifică, exprimată concret, spre deosebire de

ideologia teoretică exprimată conceptual. Noi putem lăuda ca juste ideile puse în gura unui erou, totuşi nu vom declara pe autor artist dacă ideologia sa n-a devenit creaţie" [33].

Apelul constant adresat în importante documente de partid cu privire la orientarea creaţiei artistice în epoca contemporană a societăţii noastre, la încurajarea individualităţilor creatoare, îndemnul spre investigaţii înnoitoare care să depăşească şabloanele, sublinierea însemnătăţii concepţiei filozofice materialist- dialectice despre lume pentru creatorii de artă, întreagă această perspectivă a principialităţii ideologice a contribuit la dezvoltarea unei atmosfere de emulaţie spirituală.

Astfel, în mod logic, se pune problema valorificării creatoare, nuanţate, a tradiţiilor spirituale ale poporului nostru şi, în acest context a valorificării critice a gîndirii estetice româneşti. Aceasta impunea, pe de o parte, ca întregul fond de idei vaoroase din trecutul nostru cultural, inclusiv lcele prezente în istoria criticii şi esteticii filozofice, să fie extras, indicat şi analizat prin prisma a ceea ce a creat peren, nou, poporul nostru în circuitul universal de valori. îndeosebi Congresele al IX-lea, al X-lea, al Xl-lea şi al XlI-lea ale Partidului Comunist Român, plenara lărgită a C. C. al P.C.R. din 1 — 2 iunie 1982, Conferinţa naţională a partidului din decembrie 1982, ca şi congresele educaţiei politice şi culturii socialiste au contribuit în mod fundamental la orientarea şi stimularea spiritului creator atît în domeniul literaturii şi artei, cît şi în cel al teoriei estetice şi criticii de artă, în concordanţă cu idealurile noii societăţi şi exigenţele civilizaţiei contemporane. „Partidul va stimula şi în viitor făurirea unei arte şi literaturi de o înaltă ţinută umanistă, bogate în idei şi sentimente nobile, inspirate din viaţa şi munca poporului, din idealurile socialismului şi comunismului" [34] se subliniază în *Programul Partidului Comunist Român de j aurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi înaintare a României spre comunism.* în spiritul acestei principializări deschise, nuanţate, documentele primului congres al educaţiei politice şi al culturii socialiste au pus încă o dată în relief ideea că „avem nevoie de o literatură şi o artă care să redea cît mai colorat şi cît mai divers din punct de vedere artistic realitatea contemporană, viaţa constructorilor socialismului, succesele şi bucuriile lor, greutăţile şi lipsurile existente, mentalităţile înapoiate şi viciile condamnabile ale unor oameni" [35].

în acest sens, un rol deosebit îl are Festivalul Naţional „Cîntarea României", amplu şi divers cadru menit să stimuleze, dezvolte, descopere rezerva de creativitate artistică a poporului nostru. în mod practic, în acest proces desfăşurat al creaţiei artistice a maselor, se afirmă temele perene şi actuale ale culturii noastre, paralel cu activarea talentelor din domeniul literar, plastic, muzical-instrumental, coregrafic. Această nouă situaţie culturală şi artistică cere cu necesitate ca şi teoria să se aplece cu mai multă stăruinţă asupra artei de amatori.

Se poate observa, din contextul unor sublinieri fundamentale cuprinse în documentele de partid, faptul că stimularea unei diversităţi specifice în creaţia artistică îşi poate afirma întreaga sa autenticitate şi elevaţie numai în consensul promovării unui umanism, dens, deopotrivă revoluţionar şi echilibrat ca substanţă a deschiderilor sale. Considerînd această perspectivă de unitate a principiilor, se poate aprecia că şi în ceea ce priveşte contribuţiile esteticii româneşti contemporane, una din trăsăturile lor caracteristice cele mai importante în peisajul teoriei estetice moderne o constituie tocmai echilibrul umanist. într-un secol de redimensionări radicale, cînd, nu de puţine ori, s-a făcut simţită o anumită rumoare în legătură cu „moartea" artei, cînd expansiunea impresionantă a esteticului la cele mai variate niveluri ale existenţei cotidiene afirmă, dimpotrivă, o nestăvilită revitalizare a funcţionalităţilor acestuia, dar pe un teren de permanente interogaţii şi căutări, cînd virtutea generalizatoare a esteticii însăşi, ca disciplină, a fost pusă sub semnul îndoielii, ca şi cum resursele ei s-ar fi epuizat, în aceste condiţii, nucleul iradiant al reflecţiei teoreticienilor români contemporani I-a constituit natura umană ca „start" al este-

[33] George Călinescu, *Puţină estetică socialistă,* în rev. „Contemporanul", din 14 august 1959.

[31] *Programul Partidului Comunist Român da făurire a societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi înaintare a României spre comunism,* Bucureşti, Edit. politică, 1975, p. 162.

[35] Nicolae Ceauşescu, *Expunere cu privire la activitatea politico-ideologică şi cultural-cducativă de formare a omului nou, constructor conştient şi devotat al societăţii socialiste multilateral dezvoltate şi al comunismului în România,* în voi. *România pe drumul construirii societăţii socialiste multilateral dezvoltate,* Bucureşti, Edit. politică, 1977, voi. 13, p. 82—83.

ticului. Nu este vorba aici do sublinierea unei generalităţi atît de vagi încît să se dizolve în ea distincţiile preocupărilor ştiinţifice individuale, ci de perspectiva unei *coeziuni de principiu* în a porni — pe un teren dificil de interogaţii evanescente şi neliniştitoare, de negări şi afirmări contradictorii — de la ceea ce artisticul, esteticul în ansamblu, posedă mai *propriu* şi mai *durabil,* ca substanţă a idealităţii sale umane. Faptul că cel de-al VH-lea Congres internaţional de estetică s-a ţinut în anul 1972 în România se explică — între altele — şi prin prestigiul de care s-au bucurat contribuţiile româneşti în domeniul esteticii, în consonanţă cu umanismul deschis, constructiv şi responsabil pe care întreaga orientare a ţării noastre o dovedeşte astăzi pe plan internaţional.

în cadrul unor dezbateri contemporane, esteticienii români au răspuns *afirmativ* întrebării dacă mai poate fi invocată în zilele noastre necesitatea unei estetici generale, de profil filozofic. Demersurile recentc ale esteticii de a trece la o nouă şi amplă repunere în drepturi a problematicii sale este departe de a fi un reziduu conservator, ci constituie o nevoie dc meditaţie constructiv echilibrată, într-un perimetru unde interogaţiile, schimbările, discontinuităţile s-au acumulat neliniştitor. în aceste condiţii disciplinele strict particulare nu mai pot face faţă *singure* avalanşei de interogaţii şi analize ale modificărilor ce se conturează în domeniul fenomenelor artistice şi estetice. Revitalizarea unor probleme fundamentale ale esteticii de profil filozofic constituie, în perimetrul culturii contemporane, o necesitate, nu un tic al conservatorismelor perimate. într-o astfel de perspectivă constructivă se înscriu, desigur, numeroase studii ale esteticienilor români ce se află în prezent în plină activitate, dar pentru caracterul mai explicit şi cu o anume pregnanţă a problemei în cauză am aminti lucrarea lui Marcel Breazu, *Cunoaşterea artistică* (1960 şi volumele lui Ion Ianoşi, *Schiţă pentru o est etică posibilă* (1975) şi *Estetica* (1978).

Se relansează totodată interesul pentru categoriile estetice cărora Tudor Vianu le acorda un spaţiu restrîns. Şi în acest caz, evident că se regîndeşte din noua perspectivă a materialismului dialectic şi istoric întreaga armătură conceptuală. Nu este vorba numai de punerea demersului pe temeiul istorismului, al evidenţierii genezei istorico a esteticului şi artei, ci şi de nuanţarea şi problematizarea ideilor formulate cu privire la fiecare categorie în parte în mulţimea de accepţii conferite acestora în estetica nemarxistă. Ca atare, pus în discuţie este însuşi sistemul categoriilor esteticii marxiste.

Demonstrînd necesitatea, în continuare, a csteticii filozofice, fertilizată de deschiderile creatoare ale ideologiei revoluţionare, esteticienii români contemporani — sincronizîndu-şi preocupările cu stadiul actual al disciplinei la nivel mondial — au pornit de la necesitatea unei corelări a esteticii generale atît cu ritmurile înnoitoare ale artei secolului nostru, cît şi cu metodologiile moderne de investigare a fenomenelor estetice.

Merită, de asemenea, amintit faptul că o parte din cercetări (şi cercetători) stabilesc graniţe separatoare mai flexibile, decît au fost admise în mod obişnuit, între demersul filozofic prin natura şi finalitatea sa sintetic, şi concentratele metodologii analitice dc abordare a artei. Poate fi surprinsă această tendinţă — prezentă atît în studiile încadrate în aria ştiinţelor particularo ale artei, cît şi în cele ce se revendică din perspectiva esteticii filozofice — dc a găsi un posibil teritoriu de convergenţă, de bază parţial comună, de internă osmoză şi secretă înfrăţire finală dintre circuitele „meditative" şi cele strict „explicative", dintre calea „interpretativă" şi cea riguros „pozitivă", în această direcţie estetica românească deţine la ora actuală, prin monografia lui Solomon Marcus, *Poetica matematică* (1970), o importantă aplicare a determinismului matematic în analiza operelor de artă. Şi alţi cercetători, cum sînt Victor Ernest Maşek, în *Artă şi matematică* (1972), Ignat Florian Bociort, în *Teoria progresului literar artistic* (1975), Cezar Radu în cîteva studii, au adus contribuţii la analiza unor probleme moderne ale creaţiei artistice, cu metode informaţionale, structurale, semiotice etc.

De fapt, aria problematică a artei moderne revine ca o *constantă* în preocupările multor esteticieni. Lucrări precum *Dimensiuni umane*
(1979) de Dumitru Ghişe, *Ce se va întîmplă mîine*? (1972) şi *Artă şi speranţă* (1974) de Gheorghe Achiţei, *Realism şi modernitate în artă* (1973) de Marcel Breazu, *Tradiţie şi inovaţie în artă* (1971) de Dumitru Matei, *Artă şi civilizaţie* (1976) de Ion Pascadi, *Ars longa*
(1980) de Al. Husar, constituie cîteva exemple în acest sens.

Apropierea tot mai accentuată a cercetărilor româneşti de estetică, de procesualitatea vie a

artei contemporane, cu alte, cuvinte o mai pregnantă înclinare aplicativă a esteticii, se exprimă şi în perspectiva unei îmbinări armonioase, interdisciplinare, a teoriei estetice cu critica şi teoria literaturii şi artei. Volume cum sînt *Introducere în critica literară* (1968) şi *Dicţionar de idei literare* (1973) de Adrian Marino, *Artă şi arte* (1965) de Silvian Iosifescu, studiile lui Andrei Băleanu şi Pavel Cîmpeanu de teorie a teatrului, cele ale lui Octavian Barbosa cu privire la restructurări ale artelor plastice în contextul ambiental actual atestă tendinţa constructivă a unor îmbinări interdisciplinare. Această tendinţă se cuvine dezvoltată cu atît mai mult cu cît ea se înscrie în direcţia unei corelări tradiţionale fructuoase în cultura noastră, cea a esteticii cu critica şi teoria literară şi de artă.

Concomitent cu toate aceste direcţii problematice de investigare estetică, au fost întreprinse noi analize ale celor mai importante categorii estetice, dintr-o perspectivă a solicitărilor spiritualităţii moderne. în perspectivă categorială, tm relief deosebit au căpătat preocupările de axiologie estetică contemporană, domeniu în care şi-au adus contribuţii în mod explicit îndeosebi esteticienii de profesie, interesaţi de configuraţia sistemului categoriilor estetice. în acelaşi timp, din direcţia teoriei literare şi a teoriilor diverselor arte s-au încercat analize adîncite ale unor categorii sau noţiuni estetice, pe un temei axiologic.

într-o etapă ca aceea pe care o străbate societatea noastră, cînd se pune un accent deosebit pe caracterul formativ al conştiinţelor şi pe calitatea vieţii, problemele educaţiei estetice şi ale esteticului cotidian au căpătat o pondere deosebită. Aşa se explică faptul că în ultimele decenii s-au intensificat preocupările pentru acest gen de probleme. Menţionăm, în acest sens, volumele colective *Educaţia estetică prin artă şi literatură* (1964), *Estetica vieţii cotidiene* (1966) *De guslibus disputandum* (1972), lucrarea lui Ionel Achim, *Introducere în est etica industrială* (1968), volumele lui Grigore Smeu, *Repere estetice în satul românesc* (1973) şi *Introducere în estetica artei de amatori* (1980), cartea lui Gheorghe Stroia, *Estetică şi militantism* (1977), lucrarea lui Ion Toboşaru, *Principii generale de estetică* (1978). Vedem în astfel dc preocupări o creştere a responsabilităţii esteticii româneşti, care se străduieşte de un număr de ani să fie cît mai aproape de solicitările culturii contemporane. Este de fapt — cum am mai amintit — una din trăsăturile esteticii româneşti progresiste, aceea de a fi mai întotdeauna prezentă în contemporaneitate, în consensul unor solicitări sociale.

O altă direcţie în care estetica românească contemporană şi-a adus contribuţia sa este aceea a valorificărilor critice ale tradiţiilor noastre progresiste, proces creator cu atît mai important cu cît el a pus şi continuă să pună în relief remarcabile virtuţi de echilibru şi umanism ale culturii noastre naţionale. Personalităţi de talia lui Titu Maiorescu, C. Dobrogeanu-Gherea, Garabet Ibrăileanu, Eugen Lovinescu, Lucian Blaga, George Călinescu, Mihail Dragomirescu, Mihai Ralea s-au bucurat din partea esteticienilor, istoricilor şi criticilor literari de ample valorificări critice. Amintim, în acest sens, contribuţiile lui Liviu Rusu, Nicolae Manolescu, Adrian Marino, Alexandru Piru, Zoe Dumitrescu-Buşulenga, George Ivaşcu, Dumitru Micu, Eugen Simion, Z. Ornea, Mircea Iorgulescu, Alexandru George, Grigore Smeu, Dumitru Matei, Ion Iliescu, Ileana Vrancea, Alexandru Tănase etc. Concomitent cu procesul de valorificare a unor tradiţii naţionale în estetică, cercetătorii români de astăzi au elaborat lucrări remarcabile de interpretare a operelor unor esteticieni de prestigiu mondial ai secolului nostru (Lukâcs, Croce, Ingarden, N. Hartmann etc.). fapt ce contribuie, la rîndul său, la o mai adecvată corelare a esteticii româneşti cu cercetările actuale la nivel mondial.

în cercetarea estetică diversitatea tematică se al'lă acum într-o expansiune deosebită. Alături de preocuparea pentru reconstrucţia fundamentelor se întîlnesc tot mai frecvent încercări de analiză riguroasă şi nuanţată a fenomenelor artei şi culturii contemporane. Spiritul multidisciplinar şi interdisciplinar cîş- tigă teren, iar rezultatul prim constă în faptul că se admit fără idiosincrazii dogmatice coexistenţa referenţialelor metodologice diverse pe o platformă teoretico-ideologică marxistă.

în general, estetica românească actuală în consensul creşterii responsabilităţii sale a devenit mai variată şi mai dinamică în ceea ce priveşte preocupările sale, dezvoltînd, la nivelul noilor idealuri ale unei culturi socialiste multilaterale, trăsăturile de totdeauna ale tradiţiilor noastre în materie: un militantism estetic viu şi nuanţat şi o remarcabilă emulaţie a echilibrului umanist.

1. De la simţul natural la simţul uman

Pentru estetica filozofică, problematica originilor artei prezintă un triplu interes. Mai întîi, întrucît în privinţa tehnicilor şi a diversităţii formelor mai toate aspectele artei plastice, îndeosebi, se găsesc puse aici. Din momentul în care a devenit un domeniu special de studiu, problematica originilor artei a furnizat serii de concepte care, în decursul ultimului secol, au primit temeiuri filozofice bine precizate. Conceptele: ,,simţ'', „sentiment” şi „instinct estetic”, apoi conceptele: „sensibilitate”, „atitudine” sau „experienţă estetică” sînt astăzi legitimate şi investigate din perspectiva formelor de exerciţiu ale artei contemporane. Al treilea, întrucît etapa actuală de dezvoltare a ştiinţei preistoriei impune esteticii filozofice să examineze problemele artei preistorice din unghiul antropologiei culturale şi, ca urmare, să-şi reelaboreze raporturile cu disciplinele implicate în corpul ştiinţei preistoriei. Aria problematică specifică originilor artei are însă o semnificaţie filozofică mai generală.

Experienţa estetică şi, implicit, *sentimentul* şi *atitudinea estetică* conturează una din cele mai vechi arii problematice ale gîndirii filozofice. Problema s-a cristalizat ca atare în antichitatea greacă în legătură cu încercările de a defini „frumosul în sine” (Socrate), dar mai cu seamă în perspectiva conceptului platonician al *plăcerii raţionale şi iraţionale,* ca şi a conceptului aristotelic al «î/aras-ului. Accentul a fost pus dintru început asupra contemplării sau contemplaţiei (receptarea), pe reacţia estetică în faţa frumosului în general şi a artei. A prelevat orientarea anchetei spre psihologie, spre comportamentul afectiv, dar în cadrul filozofiei generale, deci în cadre metafizice, speculative.

în evul mediu predomină o concepţie simbolică bazată p*Q credinţă* şi *dragoste.* „Ochiul contemplaţiei”, dar mai ales „ochiul inimii” şi-au luat drept misiune depăşirea faţadei exterioare a realului pentru a accede, prin intermediul ei, la realităţi spirituale găzduite în transcendent (doctrina Sfîntului Augustin). Simţurile trebuiau să caute „frumuseţea divină” prin „dragostea mistică” şi prin „aspiraţia inimii’).

Speculaţia filozofică de după Renaştere se fixează, aproape exclusiv, asupra *frumosului* şi *sublimului,* temă şi relaţie care au acaparat spiritul european pînă către jumătatea secolului al XlX-lea. în toată această perioadă s-au făcut încercări de a se demonstra imposibilitatea reducerii stricte a impresiilor estetice la sentimentul frumosului şi de a deplasa investigaţia nu atît asupra facultăţilor estetice (cum ar fi *gustul,* de pildă), cît spre obiectul estetic. Dar această tendinţă analitică s-a concretizat, pînă la urmă, în studiul neurofiziologic al surselor de „excitaţie estetică” (Fechner).

„Experienţa sublimului”, problematica „experienţei” şi a „atitudinii estetice” a fost atrasă, dc asemenea, spre teoria filozofică tradiţională a tripartitei împărţiri a spiritului (Adevăr, Bine, Frumos), teorie sub incidenţa căreia sen

ORIGINILE ARTEI

timentele au fost ordonate şi clasificate în *sentimente obiective, interesate* şi *dezinteresate,* de *aprobare* şi de *pură delectare* etc. (Kant).

Către jumătatea secolului al XlX-lea, cînd reflecţia estetică începe a se desprinde de moda- litatea speculativ-metafizică tradiţională de abordare a problemelor artei, actul de determinare a conceptelor de „sentiment estetic" şi „atitudine estetică" s-a plasat sub incidenţa ştiinţelor naturii. Larg audiată a fost în epocă ipoteza evoluţionistă a lui Darwin, şi în special, în legătură cu originea „sentimentului estetic", teoria „selecţiei sexuale".

în descendenţa şi în spiritul cercetărilor întreprinse de Darwin („selecţia sexuală"), s-a considerat apoi că „atitudinea estetică" şi „sentimentul estetic" nu pot fi înţelese şi definite în chip adecvat, la nivelul omului, fără a se trece la o investigaţie aprofundată a echipamentului sensibil animal. în acest fel, cercetarea proceselor evolutive, care au culminat cu desprinderea omului din seria animală, s-a fixat cu precădere în registrul simţurilor. Un atare mod de abordare a chestiunii a fost preluat, dealtminteri, şi de cercetători ai secolului nostru. Problema era aceea de a găsi şi determina, în sfera echipamentului sensibil natural, deci în sfera simţurilor, tipuri de comportamente care să ateste prezenţa unui *simţ* sau a unui *instinct estetic natural* şi care, prin evoluţie, să fi condus la manifestări estetice de tip uman. în legătură cu această chestiune, Paul Wernert avansează teza potrivit căreia „în anumite manifestări instinctive ereditare trebuie să căutăm *sli- mulenţii* capacităţilor creatoare şi mentale ale genului *Homo...".* El întăreşte această idee, notînd în continuare că instinctul de imitaţie şi al ritmului, pe de o parte, acela al curiozităţii, al fricii şi al afecţiunii, ca şi instinctul sexual, pe de altă parte, au contribuit să joace un rol important în dezvoltarea capacităţilor mentale şi artistice umane. „Colectivitatea trebuie să dispună de un fond intelectual comun cucerit prin ereditate, care a trebuit să fie ulterior diversificat" [1].

Avem a face, evident, cu o ipoteză configurată clar sub auspiciile biologiei. Ideea ar fi aceasta: natura *a pus* tot ce era necesar, deci, pentru ca fondul instinctual şi intelectual cucerit prin ereditate să se poată ulterior diversifica. Este una din tezele favorite ale naturalis- tilor din secolul al XlX-lea (reluată, după cum se vede, şi în secolul nostru), teză care a intrat întocmai astfel şi în opera lui Plehanov, de exemplu. Pentru a explica geneza sensibilităţii şi experienţei estetice, a artei în general, Plehanov procedează, de asemenea, prin recurs la *natura* omului. El afirmă limpede că „natura face numai ca omul să poată avea anumite noţiuni, sau gusturi sau înclinaţii, iar de condiţiile înconjurătoare depinde trecerea acestei posibilităţi în realitate" [2]. Capacitatea de a te desfăta cu simetria este şi ea dată de *natură.* „Nu se ştie însă în ce măsură s-ar fi dezvoltat această capacitate, dacă ea nu s-ar fi consolidat şi educat prin însuşi modul de viaţă al oamenilor primitivi". Dar, continuă el, „simţul simetriei, în sine, nu explică absolut nimic din istoria artei şi sîntem nevoiţi să spunem în acest caz, ca şi în toate celelalte: natura dă omului capacitatea, dar exersarea şi aplicarea în practică a acestei capacităţi este determinată de mersul dezvoltării culturii sale" [3].

în cultura română, un punct de vedere în- trucîtva asemănător dezvoltă Tudor Vianu. El acceptă, explicit, preexistenţă unui „impuls" sau a unui „instinct artistic primitiv", subscrie la ideea că omul este în mod natural artist. „Acţiunea de a prelucra obiecte materiale în

[1] Paul Wernert, *L'homme esthetique,* în voi. *À la recherche de la mentalite prehistorique,* Paris, Albin Michel, 1953, p. 171 (subl. ns — *D. M.)*

[2] G. V. Plehanov, *Studii de teoria artei,* Bucureşti Edit. Univers, 1978, p. 63.

[3] *Ibidem,* p. 82 — 83,

scopul de a le da o organizare expresiv?! şi o unitate, adică tocmai activitatea artistică, decurge dintr-un impuls primitiv al sufletului, care nu are nevoie de invocarea altor condiţii pentru a ne explica apariţia lui. Omul este în mod natural artist (...) Dar dacă trebuie să recunoaştem un instinct artistic primitiv, este tot atît de necesar a adăuga că instinctul acesta primeşte întăriri şi este solicitat a se dezvolta prin nişte condiţii care n-au nimic estetic în ele” [i]. Vianu va sublinia, în consecinţă, ideea în virtutea căreia este cu totul îndreptăţit efortul de a studia producerea şi evoluţia artei în raport cu forţele extraestetice cu carc viaţa ei s-a încrucişat.

Concepţiile filozofice, estetice sau de teoria culturii care s-au consacrat analizei trecerii de la simţul natural la simţul uman au subliniat, cantonînd, de asemenea, în cadrele biologiei, relaţia dintre artă şi joc. De precizat ar fi că termenul „joc” în relaţie cu arta nu a primit dintru început şi întotdeauna accente biologice sau biologizante şi că relaţia *artă-joc* nu a fost descoperită exclusiv în atmosfera pozitivist-biologistă a secolului al XlX-lea. Chestiunea în discuţie a primit, mai întîi, sugestive determinări din unghi filozofic (Platon, Bacon, Kant, Schiller). Herbert Spencer a dat însă „instinctului ludic”, după cum apreciază H. Dela- croix [5] si Tudor Vianu, o „interpretare mecanicistă” şi o „semnificaţie inferioară”. în viziunea lui Spencer, jocul, instinctul ludic în general se explică prin excesul de energie, prin super- abundenţă dc energic, printr-o forţă care se cheltuieşte fără raţiune şi numai pentru a se cheltui. Printre varietăţile jocului, Spencer include şi arta, sprijinindu-se în acest sens pe exemplul dansurilor magice, care imită diferitele procese de muncă şi care se consumă într-o cheltuială dezinteresată de energie.

Ipoteza spenceriană a jocului a fost asimilată, către sfîrşitul secolului al XlX-lea, în toate mediile intelectuale europene. în lucrările sale *Jocul la animale* (1898) şi *Jocul la om* (1901), gînditorul german Karl Groos porneşte, de asemenea, de la instinct. El consideră, în acest sens, că instinctele, impulsurile şi trebuinţele înnăscute care împing fără motiv serios către activitate sînt cauzele adevărate ale jocului. Un loc important în demonstraţia sa îl ocupă însă analogia dintre joc şi plăcerea estetică. „Deşi — spune el — plăcerea estetică nu poate fi înglobată oricum şi în întregime în noţiunea «joc», trebuie s-o privim totuşi ca un joc, şi anume ca jocul cel mai nobil pe care-l cunoaşte omul” [6]. Compararea plăcerii estetice cu munca sau, mai exact spus, cu plăcerea pe care o resimţim în desfăşurarea activităţii şi în lupta cu dificultăţile, cu jocul şi cu fantezia, se circumscriu ideii de libertate, şi anume în înţelesul descătuşării de sub presiunea vieţii zilnice. K. Groos a abordat în chip superior ipoteza spenceriană a jocului ca pură descărcare de energie, îndreptînd discuţia spre aspectele vieţii sociale, spre sfera culturii estetice elevate, spre trăirea autentică a artei. Survine însă sila el o simplificare a proceselor genetice ale artei atunci cînd consideră că din plăcerea manipulării prin joc a materialelor plastice ar fi apărut sculptura sau pictura. Astăzi, o asemenea ipoteză este total depăşită.

Olandezul Johan Huizinga, autorul celei mai cuprinzătoare şi mai reputate teorii din ultimul secol asupra jocului, are meritul esenţial de a fi înţeles natura culturală şi de a fi tratat jocul oamenilor ca fenomen de cultură. Integrarea noţiunii „joc” în noţiunea „cultură” depăşeşte interpretarea jocului exclusiv ca funcţie biologică sau psihologică. Se afirmă decis că „chiar în cele mai simple forme ale sale, şi chiar în viaţa animalelor, jocul este mai mult decît un fenomen pur fiziologic. El depăşeşte ca atare limitele unei activităţi pur biologice sau cel puţin pur fizice. Jocul este o funcţie plină de tîlc” [7]. Din această perspectivă, jocul va fi cercetat ca formă de activitate, ca temei şi factor al vieţii culturale.

în legătură cu această chestiune, este adusă în discuţie ipoteza lui Frobenius. Huizinga se declară întru totul de acord cu filozoful german în privinţa caracterului mult prea comod („ieftin”) al ipotezelor care, încercînd să explice acest proces, recurg la un „instinct congenital”. Rămîne însă sceptic în ceea ce priveşte valoarea explicaţiei oferite de Frobenius, mai ales întrucît gînditorul german, fără să adîncească problema jocului, lasă neelucidat modul în care transpunerea, trăirea încă neexprimată a na-

[4] Tudor Vianu, *Estetica,* Bucureşti, Edit. Miuerva, 1967, p. 152; vezi, în general, capit. *Eteronomia artei.*

[5] H. Delacroix, *Psychologie de l'art,* Paris, Alean, 1927, p. 120.

[0] Tudor Vianu, *Istoria esteticii dc la Kant pînă azi în texte alese,* Bucureşti, 1934.

[7] Jolian Huizinga, *Homo ludens,* Bucureşti, Edit. Univers, 1977, p. 33.

turii şi vieţii secondensează într-o formă artistică purtînd amprenta jocului. 1 n acest context se formulează teza potrivit căreia jocul este prezent înainte de orice cultură.

Deşi face abstracţie de aspectele psihologice şi sociologice aleproblemei, Huizinga antici pează — prin modul în care a particularizat jocul şi prin includerea lui în sfera fenomenului estetic — soluţia lui George Lukâcs. Avem în vedere felul în care Lukâcs a caracterizat ,,mimesis-ul magic”: *caracterul încheiat şi limitat în timp* al plăsmuirilor mimesis-ului magic, *concentrarea şi ordonarea imitară* a elementelor constitutive, principiul *dirijării conştiente, caracterul formal* al suspendării contactului cu viaţa cotidiană — iată tot atîtea trăsături pe care le găsim în „modelul” propus de Huizinga. Şi la Lukâcs întîlnim teza potrivit căreia jocul precede cultura. El spune că între finalitatea jocului şi efectul ei estetic există fără îndoială anumite corelaţii obiective, dar finalitatea în sine a jocului nu conţine o intenţie lăuntrică îndreptată spre estetic. „Intenţia îndreptată spre estetic trebuie să fie aşadar născută, pînă la un anumit grad consolidată, ancorată în viaţa şi sentimentele oamenilor, pentru ca procese primare străine de o intenţie artistică să poată fi percepute în genere ca estetice” [8]. Aceasta este, de fapt, veritabila problemă a relaţiei dintre artă şi joc în contextul genetic al artei.

într-o altă formulă, elaborată într-o perspec tivă intelectualistă, geneza sensibilităţii şi a experienţei estetice a fost pusă în seama *intelectului.* Arta n-ar fi decît o manifestare spontană a activităţii intelectuale şi care, aplicîndu-se la obiecte diverse, a creat, succesiv, toate artele, toate industriile şi toate ştiinţele” [9].

Cercetarea consacrată clarificării proceselor genetice susceptibile să explice manifestările comportamentului estetic uman, deci una din dimensiunile definitorii ale umanităţii umanizate, a început — mai cu seamă în spiritul secolului al XlX-lea —prin a recurge, predilect, la concepte elaborate în aria biologiei. Determi- naţiile pe care le primeşte acest proces din unghi biologic nu sînt cu desăvîrşire lipsite de temei. Considerat însă ca primă şi unică matrice generatoare (şi explicativă), biologul riscă să dilueze unicitatea fenomenului în consideraţii care, pînă la urmă, trimit invariabil la ceea ce am putea numi *instanţe cu statul de preeminenţă* cum ar fi: „instinctul de imitaţie" şi „selecţia sexuală” la Darwin; instinctul estetic natural (instinctul de imitaţie, al ritmului, instinctul sexual şi ereditatea) pentru Wernert; natura care *pune* şi oferă omului «capacitatea» şi «posibilitatea», în timp ce condiţiile înconjurătoare, sociale şi culturale dau seama de „transformarea posibilităţii în realitate”, la Plehanov; preexistenţă unui „impuls” sau a unui „instinct artistic primitiv” şi ideea că „omul este în mod natural artist”, la Vianu; teoria artei ca joc şi „instinctul ludic”, la Schiller, Spencer şi Karl Groos; preexistenţă jocului, şi a „instinctului ludic” înaintea culturii, la Huizinga şi, să adăugăm, caracterele culturale ale jocului dobîndite însă pe trepte înalte de evoluţie; intelectul ca bază expli- cativă a diversificării artelor la Eugene Veron; sau „pasiunea instinctivă” la Alpatov; „dispoziţia naturală” la Jacques de Morgan sau ideea că „impulsul estetic este înnăscut şi independent de producţia artistică” la Kautski — toate aceste ipoteze interpretative (sau numai premise sau principii explicative) nu pot în nici un chip acoperi ideea că ne-am afla pe o falsă pistă de cercetare sau în faţa unei false urzeli de noţiuni. *Trecerea dc la simţul natural la simţul uman. este o problemă reală şi de primă importanţă,* dar nu în perspectiva exclusivă a „instanţelor biologice” vom putea explica *natura* specifică a fenomenului estetic uman. Demn de luat în seamă este faptul evident că mai toate concepţiile şi teoriile la care am făcut referire pînă în momentul de faţă se înscriu, neîndoielnic, pe coordonatele unei „cercetări pozitive” a naturii umane: analiza echipamentului sensibil al seriei animale în raport cu omul. Interesul lor rezidă, în primul rînd, în faptul că formulează temeinice argumente împotriva teoriilor idealiste care invocă, la originile lui *homo esthelicus,* aşa-zisa „voinţă de artă”. O particularitate esenţială a esteticilor naturaliste constă în aceea că resping ipotezele metafizice şi, în general, orice tentativă de a defini arta prin recurs la o propoziţie *a priori.* Teoriile metafizice care văd în artă expresia „misterului transcendental” sau a vreunei „idei absolute" sînt vehement şi categoric respinse sub cuvînt că, teoretic, sînt imposibil de demonstrat, dar mai ales că nu se pot aplica experienţei reale a artelor, experien

[8] Georg Lukâcs, *Estetica,* Bucureşti, Edit. Meridiane, 1972, p. 374.

[9] Eugene Veron, *L'esthetique,* Paris, 1904, p. 5.

ţei omului în genere. *Teza-cadru* a esteticilor naturaliste rezidă în aceea că în punctul ei de plecare arta este de origine pur omenească şi că ea se defineşte ca atare, ca o formă sui- generis de manifestare a atitudinilor şi comportamentelor omului. Unilateralitatea lor nu este însă mai puţin evidentă. Problema nu constă în a şti dacă omul — analizat din perspectiva echipamentului sensibil — este sau nu superior seriei animale sau dacă sensibilitatea sa în genere dezvăluie înrudiri cu tipurile dc sensibilitate specific animale, ci de a şti cum s-a trecut la *dimensiunile omeneşti* ale vieţii, la specificitatea sensibilităţii estetice umane în speţă, cum s-a putut opera „saltul" şi „mutaţia" care au situat omul deasupra seriei animale, dar fără a considera „simţul natural" ca descendenţă nelegitimă.

De complexitatea acestei chestiuni se apropie, sprijinită de un material empiric mai bogat şi mai concludent, antropologia. Expunerea noastră s-ar complica însă mult prea mult dacă am prelua întregul ei repertoriu problematic de la Kant încoace — întemeietorul de fapt al antropologiei filozofice — cu intenţia de a o aduce, oricît de succint, la zi. Ne vom opri însă, ca situîndu-se mult mai aproape de ţelurile acestui capitol, asupra punctelor de vedere formulate de Henri Pieron, Mihai Ralea, Lucian Blaga şi Karl Marx. Este evident că aici ordinea este una metodologic-demonstrativă. Punctului de vedere lukâcsian cu privire la geneza sensibilităţii estetice şi a experienţei estetice, a artei în general, i-am consacrat un paragraf special în lucrarea noastră, *Originile artei,* Bucureşti, Edit. Meridiane, 1981*.

Henri Pieron, fondatorul psihologiei experimentale în Franţa, om de ştiinţă de orientare raţionalist-umanistă, îmbină în acest sens domeniul biologiei şi cel al psihologiei, adoptînd o poziţie critică severă împotriva teoriilor creaţioniste fundate pe ideea puterilor demiurgice transcendentale. în legătură cu explicaţia trecerii de la simţul natural la simţul uman, el afirmă cu toată claritatea că „determinarea istorică a comportamentului implică, atunci cînd este vorba de om, o intervenţie predominantă a acţiunilor sociale, în aşa fel îneît studiul singur al funcţiilor organice este cu totul neputincios în a stabili un determinism al conduitelor şi activităţilor umane" [10]. Efortul său analitic are ca obiectiv teoretic punerea în valoare a *caracterelor esenţiale ale anlropogenezei.*

El subliniază importanţa mîinii în antropogeneză, dar consideră că maniabilitatea mîinii, ca şi funcţiile ei perceptive şi motrice trebuie abordate în strînsă relaţie cu „evoluţia capacităţii de comandă a creierului". Alte elemente definitorii, cum ar fi ridicarea trunchiului, alungirea membrelor inferioare (lărgirea bazei de susţinere în mers), reducerea membrelor anterioare, antrenînd micşorarea centrului de greutate în poziţie verticală, un bazin a cărui formă reflectă postura şi modul locomoţiei sînt elementele morfologice de evoluţie care au condus la antropogeneză. Din acest unghi, Pieron analizează apoi problemele *adaptării* funcţionale şi capacitatea de receptare a informaţiei, repartiţia sensibilităţii chimice, selectivitatea adaptivă, sensibilitatea tactilă şi termică, conlucrarea între simţuri, acuitatea vizuală, reglarea afectivă şi înregistrarea experienţei. Toate aceste niveluri de analiză circumscriu cadrul problematic susceptibil să deschidă fertile căi de investigaţie a proceselor de trecere / de la simţul natural la simţul uman. Dereţinijr este faptul că, vizînd acest proces, Pieron a accentuat în chip deosebit ideea determinării sociale a comportamentului sensibil uman.

Valorificînd cercetările europene de antropologie filozofică pe o direcţie sensibil apropiată de tezele fundamentale ale filozofiei marxiste, Mihai Ralea insistă, cu precădere, asupra caracterelor distinctive ce particularizează comportamentul animal în raport cu cel uman. în privinţa comportamentului specific la animale, Ralea notează că aici reacţia arcului reflex este întotdeauna rapidă şi mecanică. între excitantul extern şi sistemul nervos se stabileşte întotdeauna o relaţie directă. „Pe traiectoria scurtă şi instantanee a reflexului, instinctului sau emoţiei nu e loc pentru nimic intermediar. Psihismul animal este exploziv, direct şi nemijlocit" [n]. Ralea nu ocoleşte însă înrudirea dintre animal şi om. Disocierile sînt operate însă pe baza conceptelor de *discontinuitate, mutaţie* şi *autonomie,* considerate în perspectiva doctrinei transformiste în cele două variante ale sale: lamarckismul şi darvinismul.

* Tot acolo, în capitolul intitulat *Concepţii filozofice şi estetice contemporane cu privire la originile artei,* sînt tratate poziţiile lui Sigmund Freud, Karl Jung, W. Worringer, Hoernes, Herbert Read, Mikel Dufrenne, Martin Heidegger, G, Lukâcs, Theodor W. Adorno,

[10] Henri Pieron, *L'homme, rien que l'homme*, Paris, P.U.F., 1967, p. VII,

în ceea ce priveşte geneza sensibilităţii estetice şi a artei în general, Ralea o pune în relaţie cu geneza însăşi a *tendinţelor tehnice.* El propune aici aşa-zisa lege a celor patru stări: *„adaptarea organica', „instrumentaţia proiectiva', „tehnica artificială bazată pe cunoaşterea relaţiilor dintre fenomene şi care duce la maşină",* în sfîrşit, *„construcţia pentru construcţie'.* ,,Arta e oarecum o tehnică ce şi-a uitat scopul. Nu o mai preocupă decît relevarea unor sensuri cu ajutorul simbolurilor" [12]. Din unghiul acestei teze de inspiraţie evident kantiană, Ralea consideră că în opera de artă (expresie a „artificialităţii") intră un element de gratuitate în raport cu cererile imperioase ale naturii. în viziunea sa, imboldul care-l împinge pe om să creeze simboluri este foarte variat. El poate avea ca sursă un impuls de ordin magic sau religios, dorinţa de a crea obiecte care să supravieţuiască sau, pur şi simplu, o tendinţă lucidă, o nevoie de distracţie reprezen- tînd un joc de imitaţie, ca o uşurare în momente neacaparate de grija vitală. Combinate, aceste năzuinţe duc la acea acţiune fabulatorie în care omul visează marile viziuni mitologice ale realităţilor presimţite dincolo de simţuri.

Viziunea antropologică adoptată de Henri Pieron şi Mihai Ralea se dovedeşte a fi mai rodnică. Ceea ce este esenţial în punctul lor de vedere stă în faptul că ei nu eludează *natura* comună a echipamentului sensibil animal şi uman şi că nu neagă forţa şi valoarea registrului biologic în geneza sensibilităţii estetice umane. Intenţia demersului lor constă în a pune în valoare ideea (prezentă la Marx, la Max Scheler, Arnold Gehlen sau Blaga) că omul este o *f iinţă naturală,* dar şi *altceva,* în cuprinsul căruia intră şi comportamentul estetic uman, este expresia unei îndelungate evoluţii desfăşurate de la comportamentul animal (instinctual) la comportamentul uman (capacitatea de a reprima şi controla instinctele etc.), *prin mediaţia proceselor antropogenetice.* Aceasta este, dealtminteri, direcţia analitică pe care se va înscrie şi Lucian Blaga.

„Cadrul teoretic cel mai general, în care sîntem hotărîţi să privim apariţia omului — consemnează Blaga — ni-l oferă doctrina transformistă", iar aceasta pentru că „fără acceptarea acestui postulat teoretic nu se va putea face nici un pas înainte în problemele ce se pun în legătură cu fiinţa şi originea omului"[13]. Antropologia blagiană îşi obţine articularea în perspectiva *ştiinţelor naturii.* Alegerea, faptelor necesare construcţiei sale va fi supravegheată însă de filozofie. Ideea lamarckiană a transformismului, de exemplu, are doar o *valoare in sine,* întrucît este „viciată de consi- deraţiuni evident teologice". Ideea *selecţiei naturale* — apreciază Blaga —- aduce în momentul apariţiei sale o mare noutate. Cu ajutorul ei se încerca întîia oară (în timpurile moderne) să se explice finalitatea *de facto* a organismelor, fără a se recurge la un principiu finalist conştient, creator. Cu toate acestea, Blaga începe a examina minuţios „puritatea filozofică" a teoriei darviniste, anume în sensul că marile ei slăbiciuni filozofice nu o pun la adăpost de bănuiala că în articulaţiile ei se infiltrează, totuşi, un finalism creator, a cărui eludare se încerca prin intenţiile de ansamblu ale teoriei. După ce se referă apoi la teoria mutaţiilor a lui Hugo de Vries, din dezvoltările căruia reţine ideea că evoluţia vieţii este ireversibilă şi limitată, Blaga insistă mai cu seamă asupra teoriei spenceriene considerată ca punct de plecare pentru noi cercetări mai suple. „Mai suple" în sensul că Blaga va reţine din opera spenceriană teza relativă la două tipuri de evoluţie progresivă, anume: una pe linia specializării crescînde a unor organe, alta pe linia unei organizări de ordin superior în general. Această idee va fi ilustrată atît la nivelul organismelor unicelu- lare, cît şi la nivelul pluricelularelor. Se formulează, astfel, teza *evoluţiei prin specializare* şi a *evoluţiei de nivel;* una dintre acestea consistă în procese de specializare a organelor şi conduce, inevitabil,.la o particulară comprimare a ambianţei; a doua, mult mai relevantă, consistă în procese datorită cărora se realizează niveluri de organizare tot mai înaltă şi duce la o progresivă dezmărginire a ambianţei. Exemple de „specializare" şi de „comprimare" le-am putut în- tîlni mai înainte în consideraţiile lui Henri Pieron şi Paul Wernert. Altele ni le-a oferit Ralea. Antropologul francez Andre Leroi- Gourhan confirmă şi el această distincţie atunci cînd se referă la aparatul foarte complex al instinctelor. La insecte, de pildă, modul lor de „programare" corespunde unui „maximum de predeterminare genetică" şi care nu permite

[11] Mihai Ralea, *Explicarea omului,* Bucureşti, Edit. Cartea Românească, 1946, p. 76.

[13] *Ibidem,* p. 198,

[13] Lucian Blaga, *Aspecte antropologice,* Timişoara, Edit. Facla, 1976, p. 25.

decît „o alegere minimă în răspunsuri”[14]. Iată, altfel exprimată, ideea blagiană a „comprimării ambianţei". Din acest punct,' Blaga formulează teza fundamentală a antropologiei sale filozofice. „Fiinţa umană manifestă posibilităţi prin care se depăşesc principial raporturile în care animalul se găseşte cu ambianţa. Mai întîi, omul nu apare în aşa de mare măsură condiţionat de un anume « mediu » ca animalul. Omul, în raport cu ambianţa devine «subiect» care ia atitudine, care-şi suprimă sau îşi amînă reacţiile; ambianţa omului, încetînd de a fi «mediu» stăpînit prin instinct şi devenind orizont obiectiv dominat prin inteligenţă, se *desmărgineşte* mereu (...) Mai mult, ambianţa umană se complică cu încă un aspect, care în mediul animal nu apare sub nici o formă; acest aspect al ambianţei umane este orizontul necunoscutului (...) Ca o consecinţă a structurilor şi formelor sale, obţinute prin succesive imitaţiuni verticale («evoluţia de nivel » *—n. ns. D. M.),* omul se afirmă într-o ambianţă desmărginită pînă dincolo de lumea concretă în orizontul necunoscutului. Această enormă desmărginire este una din condiţiile esenţiale prin care omul devine ceea ce este: fiinţa creatoare de cultură prin excelenţă" [15]. Se pot lesne detecta elementele, temele şi motivele prin care antropologia blagiană intră în rezonanţă cu punctele de vedere exprimate de Henri Pieron şi Mihai Ralea. Vom avea de văzut că, sub anumite aspecte, antropologia blagiană consună cu unele din tezele antropologiei marxiene.

Tezele cele mai importante ale antropologiei lui Marx sînt cuprinse în lucrarea să *Manuscrise economico-filozofice din 1844.* Problema devenirii omului ca om este tratată aici ca evoluţie biopsihologică şi socială deopotrivă. Marx subliniază în primul rînd faptul că „omul este în mod nemijlocit o *fiinţă naturală.* Ca fiinţă naturală şi mai cu seamă ca fiinţă naturală vie, el este, pe de o parte, înzestrat cu *forţe naturale,* cu *forţe vitale,* este o fiinţă naturală *activă'.* aceste forţe există în el ca predispoziţii şi aptitudini, ca *porniri;* pe de altă parte, ca fiinţă naturală, corporală, sensibilă, obiectuală, omul, ca şi animalele şi plantele, este o fiinţă *care suferă,* o fiinţă condiţionată şi limitată, cu alte cuvinte *obiectele* pornirilor sale există în afara lui ca *obiecte* independente de el, dar aceste obiecte sînt *obiecte* ale *trebuinţelor* sale, obiecte indispensabile, esenţiale pentru manifestarea şi afirmarea forţelor lui esenţiale. Faptul că omul este o fiinţă *corporală,* înzestrată cu forţe naturale, o fiinţă vie, reală, sensibilă, înseamnă că el arc ca obiect al fiinţei sale, al manifestărilor sale vitale *obiecte* reale, sensibile, cu alte cuvinte că cl poate să-şi *manifeste* viaţa numai pe obiecte reale, sensibile. *Foamea* este o nevoie firească, naturală; de aceea pentru satisfacerea şi potolirea ci ea are nevoie de o *natură* în afara ei, de un obiect în afara ei. O fiinţă care nu îşi are natura în afara sa nu este o fiinţă naturală, nu participă la viaţa naturii...”[18].

în acest pasaj, Marx pune în valoare datele; care ţin de „natura originară” a omului sau, altfel spus, dc fiinţa sa „naturală”, fiinţă care — aşa cum va sublinia Engels mai tîrziu — „prin carne, creier şi sînge aparţine naturii”. Viaţa omului se desfăşoară în strînsă conexiune cu natura. „Cînd spunem că viaţa fizică şi spirituală a omului se află în strînsă conexiune cu natura aceasta nu înseamnă altceva decît că natura se află în strînsă comuniune pti ea însăşi, căci omul este o parte a naturii’^[17]. Ca parte a naturii, fiinţa umană întreţine cil ea raporturi sensibile, naturale, imediate: a vedea, a gusta, a simţi etc.

Punînd în evidenţă datele carc particularizează omul ca *f iinţă naturală,* Marx subliniază, concomitent, dialectica concretă a celor doi termeni — natura şi omul ca fiinţă naturală — o relaţie care, în vederile sale, are un caracter tensional; omul este o fiinţă „condiţionată şi limitată”, trăsături structurale care ţin de împrejurarea că obiectele „pornirilor” lui sînt totdeauna în afara lui „ca obiecte ale trebuinţelor lui”, dar totdeauna independente de el. Omul este o fiinţă care suferă (nu în sensul filozofiei existenţialiste, ci în sensul că omul, ca *fiinţă sensibilă,* are în afara sa obiectele sensibilităţii sale). Ca urmare, între om şi natură se instalează o tensiune care va face din om o fiinţă pasională. Marx scria în acest sens foarte clar că „omul ca fiinţă obiectuală, sensibilă, este o fiinţă care *suferă;* şi pentru că el simte aceasta, este fiinţă pasională. Pasiunea

[14] Andre Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole,* 2 voi., Paris, Albin Michel, 196 — 1965, voi. II, p. 17.

[15] Lucian Blaga, *op. cit.,* p. 118— 119,

[le] Karl Marx, *Manuscrisele economico-filozofice din 1844,* în Marx-Engels, *Scrieri din tinereţe,* Bucureşti, Edit. politică, 1968, p. 617.

[17] *Ibidem,* p. 555.

este forţa esenţială care se îndreaptă, cu toată energia, spre obiectul său”[18]. Intre om ca *fiinţă naturală* şi natură există, prin urmare, o stare generată de necesitatea satisfacerii pornirilor şi „forţelor lui vitale” (instinctele), act care-i mobilizează „forţele esenţiale” cum ar fi, printre altele, pasiunea.

Determinările lui Marx cu privire la om ca *fiinţă naturală* cuprind deci referinţe exprese Ia relaţia tensională dintre om şi natură, dintre „stratul forţelor vitale” şi natură ca obiect al trebuinţelor sale existente în afara sa. în dinamica (istorică) a acestei relaţii a putut omul ca fiinţă naturală şi socială să-şi dezvolte aptitudinile, răspunzînd la stimulii exteriori ııı aşa fel îneît să-şi poată multiplica şansele de supravieţuire. Problemele care, în acest fel,
i s-au pus fiinţei preumane s-au concretizat, ca urmare, în cunoaşterea din ce în ce mai adecvată a mediului, în lărgirea capacităţii ei de *adaptare,* mai ales în sensul găsirii de noi mijloace pentru satisfacerea exigenţelor sale vitale, în *descoperirea* unor noi mijloace de satisfacere, în primul rînd, a nevoii de hrană, în relaţia sa tensională cu mediul său de viaţă, fiinţa preumană şi-a dezvoltat aptitudinea de a primi şi totodată de a transmite stimuli şi de a acţiona în perspectiva unor scopuri bine stabilite.

De-a lungul proceselop-eare au dat conţinut acestor raporturi au aj5ărut premisele genetice ale *simţului uman,* a avut loc transformarea *calitativă* a instinctului animal în instinct uman, s-a produs, în ultimă analiză, umanizarea fiinţei preumane (antesociale). Formarea şi dezvoltarea capacităţii de percepere realizată prin „acumularea şi ordonarea experienţelor” (acte în care este antrenată gîndirea), facultatea receptivă mai bogată a simţurilor şi, în acelaşi timp, mai precisă, întreaga această dezvoltare a fost pregătită încă pe treapta animală.

Modul de afirmare a „forţelor esenţiale”, modul „obiectivării” lor, dezvoltă consecinţe importante în sfera gîndirii estetice în general, în ordinea genezei şi evoluţia artei în mod special. Simţurile umane (ca „forţe esenţiale” ale omului) se leagă istoric şi ontologic de simţul natural, dar omul a generat acel nucleu de „forţe esenţiale” şi condiţii care i-au pregătit comportamentul sensibil pentru un mod propriu de afirmare. Sentimentul estetic şi atitudinea estetică nu sînt ceva dat, ci fenomene care au „devenit" şi s-au împlinit de-a lungul unor procese pe fondul cărora s-au grefat realităţi de ordin superior -- societatea — cadru care a imprimat condiţiei umane o nouă turnură. Este vorba de posibilitatea omului de a se afirma în lumea obiectuală nu numai prin gîn- dire, ci şi cu toate simţurile sale. . *simţurile* omului social sînt altele decît cele ale omului nesocial; abia prin bogăţia obiectual desfăşurată a fiinţei umane se formează, sau în parte se şi creează pentru prima oară bogăţia simţirii *umane* subiective: o ureche muzicală, un ochi care percepe frumuseţea formei etc.; pe scurt, *simţuri* de desfătări omeneşti şi care se afirmă ca forţe esenţiale *umane.* Căci nu numai cele cinci simţuri, ci şi simţurile aşa-zise spirituale, simţurile practice (voinţa, dragostea etc.), într-un cuvînt simţirea *umană,* natura umană a simţurilor se formează numai graţie existenţei obiectului *corespunzător,* graţie naturii *umanizate.* Formarea celor cinci simţuri este opera întregii istorii de pînă acum. *Simţirea* stăpînită de trebuinţa practică brută are numai un sens mărginit (...) Omul sărac, copleşit de griji este insensibil chiar şi la cea mai splendidă privelişte; neguţătorul de minerale vede numai valoarea mercantilă, nu şi frumuseţea şi natura proprie a mineralului, el este lipsit de simţ mineralogic. Obiectivarea esenţei umane — atît sub raport teoretic, cît şi sub raport practic — a fost deci necesară atît pentru umanizarea simţurilor omului, cît şi pentru crearea *simţului uman* corespunzător întregii bogăţii a esenţei umane şi naturale” [19].

în spiritul consideraţiilor lui Marx referitoare la particularităţile fundamentale ale muncii reţinem, aşadar, ideea că munca indică un salt, că, pe baza comportamentului de mare elasticitate al animalelor superioare, acest salt „înseamnă o schimbare calitativă şi structurală de existenţă”, că premisele cuprinse în etapa iniţială (comportamentul elastic al primatelor) nu s-au dezvoltat printr-o simplă continuitate rectilinie, că, dimpotrivă, istoria este autenticul act de naştere al omului şi al umanităţii sale.

Comportamentul serici animale, ca şi evoluţia acesteia, are la bază şi se explică prin necesităţile adaptării la mediu. întreaga conduită a animalului este circumscrisă în sisteme prefor- mate şi specializate — instinctele — , sisteme care nu-l pot adapta decît la medii carc nu se schimbă sau se schimbă foarte puţin. Seria

Ibidem, p. 618.

[19] *Ibidem,* p. 580—581 (subl. ns, *— D.M.)*

animală este înzestrată cu un bagaj de automatisme graţie cărora utilizează mediul în scopul supravieţuirii. Circuitul şi energia reflexelor sînt angajate în mediu pe această unică direcţie. Progresul seriei animale, mai ales în ce priveşte primatele superioare, nu poate fi însă contestat. Plăcerii sau durerii fizice care nu provoacă în general decît reacţii brutale şi nenuanţate li se adaugă primele reglări sentimentale ale conduitei (oboseală, efort, bucurie, tristeţe), ca şi fenomene emoţionale elementare (frică sau nervozitate). Evoluţia afectivă a animalelor se opreşte însă în acest punct. „Speranţa primei generaţii de darvinişti de a descoperi veriga lipsă dintre maimuţă şi om a fost inevitabil zadarnică", întrucît „descrierea oricît de precisă a diferenţelor psihofizice dintre om şi animal va trece pe lîngă faptul ontologic al saltului (şi al procesului real în care el se înfăptuieşte) atîta timp cît nu va fi în stare să lămurească apariţia acestor caracteristici ale omului pe baza existenţei sale sociale" [20].

Filozofia marxistă pleacă de la teza că „sentimentul estetic" se leagă, istoric, de simţul natural, dar că simţurile au devenit umane în momentul în care obiectul lor a devenit un obiect social-uman.

[20] Georg Lukâcs, *Ontologia existenţei sociale,* Bucureşti, Edit. politică, 1975, p. 173,

2. Factorii umani implicaţi în complexul genetic al artei

Din rîndurile precedente s-a reţinut ideea că, în ceea ce priveşte trecerea de la simţul natural la simţul uman, epoca noastră îndrumă cercetarea spre procesele hominizării fiinţei preumane, procese care, la rîndul lor, sînt investigate din perspectiva genezei însăşi a muncii. Următoarea întrebare ar fi aceasta: odată „simţul uman" apărut, care ar mai fi factorii umani implicaţi în *geneza sensibilităţii cu sens estetic* şi care au condus, în ultimă analiză, la cristalizarea *experienţei estetice* şi *artistice* propriu-zise?

Geneza „sentimentului artei" este urmărită de abatele Henri Breuil şi de alţi preistoricieni contemporani în primul rînd pe firul evoluţiei tehnice. El consideră că abilul artizan care confecţiona şi şlefuia securile de piatră nu era insensibil la regularitatea armonioasă a operei sale. Securea de piatră şi alte unelte „depun mărturie că un anumit aspect armonios, agreabil vederii a putut fi atins şi căutat conştient pornind de la procesele tehnice ce produceau efecte ritmate..."[1]. Situat într-o atare perspectivă, Breuil distinge şi particularizează o „artă decorativă de origine tehnică", după care trece la desprinderea şi descrierea surselor „artei figurate": reprezentările „dramatice" în care actorul îşi *imita* modelul. Făcînd acest lucru, el completa *asemănarea cu modelai* printr-un fel de „mascaradă mimată". *Iluzia* a început a fi apoi amplificată prin utilizarea pieilor de animale. în acest fel, din „dramatică", *asemănarea* devenea *fizică,* ea fiind rezultatul unei „fabricaţii". Breuil aduce, în legătură cu geneza „artei figurate", precizarea că numai odată cu apariţia lui *homo sapiens,* către mijlocul ultimei epoci glaciare, arta figurată a apărut în manifestările ei *nonechivoce:* unele pe pereţii cavernelor sau^n adăposturile de sub roci, altele pe mici obiecte de piatră, os, ivoriu sau corn de cervide.

Pe firul evoluţiei tehnice se înscrie, dc asemenea, şi demonstraţia esteticianului englez Herbert Read. Omul — explică el — se diferenţiază pentru prima oară în procesul evoluţiei printr-o iscusinţă de a-şi face unelte. Pe prima sa treaptă de evoluţie, omul a folosit aşa-zisele „pietre timpurii" sau „eoliţi", adică pietre- unelte care nu se deosebeau prin nimic de formele accidentale puse la dispoziţie de natură.

[1] Henri Breuil, Raymond I.autier, *Les hmmnes de la pierre ancienne (paleolithique et mesnlithique,)* Paris, Payot, 1959, p. 107.

Omul căuta în mediul înconjurător ceva care *să convină* unui scop precis şi imediat, o formă convenabilă, mai întîi, operaţiunii de tăiere şi străpungere. El căuta deci fie o piatră cu muchie mai tăioasă, fie o aşchie de cremene, fie lama unei scoici etc. El apreciază că aproape o jumătate de milion de ani de experienţă în piatră i-au fost necesari omului pentru a ajunge în momentul cînd el însuşi a început să dea formă convenabilă pietrei, adică s-o şlefuiască pentru a obţine un instrument de tăiat, zgîriat sau dc străpuns. Dar actul— fundamental, de a da formă convenabilă pietrei pentru a obţine un instrument coincide cu actul nu mai puţin fundamental de a crea o formă în funcţie de rolul uneltei. Securea de piatră este în acest sens primul exemplu. „Nu încape nici o îndoială — notează el — asupra faptului că pentru lungi perioade de timp, impulsul ce se găsea în spatele unei astfel de evoluţii a fost cel al eficienţei. De asemenea, nu poate fi îndoială că această căutare a eficienţei a dus în mod imperceptibil la forme care, pentru sensibilitatea noastră modernă, nu erau numai eficiente, ci şi frumoase" [2].

Cum s-a trecut însă de la eficienţa formei la o formă frumoasă? Care trebuie să fi fost natura factorilor care au acţionat în această direcţie? Mai înainte de a răspunde acestei chestiuni, Read reţine următoarele elemente: *a)* din nevoia stringentă de a-şi asigura fiinţa, omul a căutat în natură o formă convenabilă scopurilor lui practice imediate pentru ca, apoi, în contextul experienţei sale sociale, să înceapă a da formă convenabilă unor obiecte; omul începe să conceapă obiectul ca unealtă; *b)* urmînd motivaţii biologice şi sociale complexe, omul şi-a dezvoltat îndemînarea de a confecţiona şi perfecţiona unealta pînă în punctul maximei lor

[2] Herbert Read, *Originile formei în artă*, Bucureşti, Edit. Univers, 197 1, p. 80.

eficienţe; *c)* constituindu-şi un context social din cc iu ce mai complex, omul va împinge perfecţionarea uneltei dincolo de punctul ei de eficienţă maximă pentru a-i concepe forma în ea însăşi, adică pînă în momentul cînd forma uneltei se desparte de funcţia ei pentru a satisface o exigenţă care nu mai corespunde unui scop utilitar, ci unei necesităţi de ordin spiritual. Vasul de lut, pînă atunci folosit pentru conservarea cerealelor, devine o urnă pentru păstrarea cenuşii celor morţi. El capătă astfel o funcţie rituală, fapt ce conduce la perfecţionări şi la adausuri de ornamentaţii care nu mai sînt cerute şi care nu mai au nimic a face cu folosirea lui iniţială. Funcţia utilitară este, astfel, depăşită. Toporul confecţionat la început din piatră a cunoscut, la fel, o transformare spectaculară din momentul în care a devenit obiect de cult sau de ceremonie. Important de reţinut deci că într-un anumit punct al activităţii formatoare a omului, o formă sau alta încetează să mai răspundă în chip exclusiv unui scop utilitar, pentru a răspunde unei necesităţi spirituale, în acest moment, forma devine ,,liberă", subliniază H. Read, şi anume în înţelesul că, odată despărţită de funcţia utilitară, ea începe o evoluţie pe cont propriu, adică să se_ dezvolte după alte principii şi după alte legi [3]. în natură nu există un atare proces, nu există o atare evoluţie. Formele naturale există, desigur, înaintea omului, dar este vorba de conştiinţa umană a formei.

Preocuparea lui Herbert Read rezidă, în esenţă, în a căuta şi oferi un răspuns întrebărilor ce se pun în legătură cu raţiunea şi virtutea căreia din primele unelte ale omului - s-a desprins forma care, în mod progresiv, „a devenit formă de dragul formei, adică o operă de artă”.

Pe aceeaşi direcţie de analiză se înscrie şi antropologul francez Andre Leroi-Gourhan. Gestul tehnic este, prin excelenţă, creator de forme. Analiza oricărei forme, şi în special a obiectelor de uz practic (unelte, maşini, motoare, case şi oraşe etc.), relevă faptul că proprietăţile lor estetice sînt direct legate de funcţia lor. „Este sigur — observă Gourhan -- că o judecată privind buna sau defectuoasa adaptare a unei forme la funcţia care îi revine echivalează, practic, cu formularea unei judecăţi estetice” [4]. Dacă se studiază atent dezvol-tarea numeroaselor obiecte tehnice, se poate constata un proces de integrare progresivă în forme din ce în ce mai echilibrate. „Evoluţia funcţională” către o „frumuseţe funcţională”, potrivit lui Gourhan, are un caracter de lege. Or, tocmai caracterul de lege al evoluţiei funcţionale a făcut ca, de-a lungul timpului, omul să caute forme perfect eficace (maşină, aviaţie, astronautică). în legătură cu „forma eficace”, el consideră că funcţionalitatea, calitatea funcţională a operelor umane este urmată întotdeauna de o judecată estetică. Iar aceasta pentru că, în căutarea formei funcţionale intervine, întot-deauna, „momentul estetic”. Sînt funcţii (ale cuţitului, de exemplu) care cunosc mai multe forme. S-a observat însă că „momentul estetic” se situează, pe traiectul fiecărei forme, în punctul în care aceasta se apropie din ce în ce mai mult de „formula funcţională” cea mai perfectă. Calitatea estetică apare la întîlnirea funcţiei cu forma. Ea poate să apară pentru că, în interpretarea raportului dintre formă şi funcţie, o sabie franceză, musulmană sau japoneză relevă, de fapt, o modulaţie în jurul unei forme funcţionale, un proces în care, de la o cultură la alta, se concretizează „estetica figurativă” (decoraţia) fiecărui grup. în obiectele emise de fiecare cultură, conchide cercetătorul francez, se concretizează două tendinţe: una ţine de „estetica funcţională”, cealaltă de „estetica figurativă” (sensibilitatea grupului etnic). în fiecare însă trebuie să existe un raport funcţional între *materie şi formă.* Astfel că în forma unei unelte pot interfera trei tipuri de valori: funcţia mecanică ideală, soluţiile materiale care intervin în aproximarea funcţională şi care pun în evidenţă gradul de evoluţie al tehnicii şi stilul care pune în valoare „figuraţia etnică”. Momentul estetic se află şi în raportul dintre funcţie şi materia utilizată. Din perspectiva tehnologiei, conchide Gourhan, nu vom putea distinge un *homo* care să fie exclusiv *faber* de un *homo* care să fie exclusiv *sapiens* sau exclusiv *csfheiicus.*

Antropologul francez va trece însă la o altă problemă, la un alt factor uman implicat în geneza artei, anume la „simbolurile limbajului”. Este vorba de fenomenul excepţional apărut odată cu *homo sapiens,* fenomen care se manifestă în aptitudinea omului de a-şi fixa gîndirea In simboluri materiale. Se va examina în acest sens *geneza grafismului,* punîndu-se în ecuaţie *o* serie de „cupluri funcţionale” cum ar fi *mînă-imealtă* şi *faţă-limbaj; faţă-lectură*

[3] *Ibidem,* p. 89 şi urm.

[4] Andre Leroi-Gourhan, *Le geste el la parole,* 2 voi., Paris, Albin Michcl, 1964 - 1965, voi. X, p. 120.

şi *mină-grajie; rejlccţie-grajism,* pentru a se conchide că „comportamentul figurativ este indisociabil de limbaj şi relevă aceeaşi aptitudine a omului de a reflecta realitatea în simboluri verbale, gestuale sau materializate în figuri (...) Figuraţia nu poate fi separată de sursa comună (limbaj-unealtă) de la care pornind omul fabrică şi figurează" [5].

Noţiunile folosite de Breuil în descrierea proceselor genetice ale artei preistorice au fost preluate de mulţi preistoricieni contemporani. Raymond Furon, de exemplu, dă ca foarte probabilă împrejurarea ca oamenii aurigna- cianului — cei care ne-au lăsat mărturiile artistice cele mai vechi — să fi remarcat, graţie *acuităţii lor vizuale* îndelung exersate asupra *jormelor animale,* roci sau conglomerate de silex care, privite dintr-un anumit unghi, să le fi *reamintit* trăsături ale unor animale. Preistori- cianul citat conchide că prin exerciţiul *adăogirilor* şi *completărilor* oamenii preistorici au putut să treacă ei înşişi la *figurarea jormelor* de animale pe care le cunoşteau şi care constituiau hrana lor zilnică [6]. Aceleaşi idei le vom întîlni şi la Marcel Brion [7].

Raymond Lantier consemnează, de asemenea, că „naşterea artei" a fost una „dintre cele mai modeste". Dar în operele sale de creaţie artistică, omul preistoric a fost în chip fericit secondat de *„dezvoltarea unor jacuităţi naturale"* şi, în primul rînd, de o memorie vizuală carc i-a permis să înregistreze într-un mod fără egal formele şi siluetele animalelor. El remarcă apoi că inciziile produse prin mişcarea unei dălţi dc silex pe o suprafaţă osoasă pe care lucra constituia un element de înfrumuseţare. Gravura era la începuturile ei, întrucît omul preistoric a început să organizeze liniile şi să obţină o elegantă formă de animal. Nici naşterea picturii nu diferă de aceea a gravurii, Mîinile înmuiate în culoare în vederea decorării corporale au fost în chip involuntar aplicate pe pereţii cavernelor. Ele reprezintă, dc fapt, primele picturi preistorice [8].

Rene de Saint Perier consemnează că *simţul asemănării* şi *instinctul de imitaţie,* deja atît de dezvoltate la marile maimuţe, s-au dovedit a fi suficiente, în acest stadiu îndepărtat, pentru a determina ecloziunea ai lei, atît a artei figurate, cît şi a artei geometrice. Apoi *gustul podoabei* corporale, foarte accentuat la paleolitici — aşa cum mărturisesc nenumăratele bijuterii, cochilii, dinţi de os, perle din materii minerale etc. — a contribuit considerabil la fortificarea simţului de ornamentaţie [9]. în plus, „calităţile proprii popoarelor vînăto- reşti asigură artei figurate o dezvoltare rapidă şi spectaculoasă. Observarea răbdătoare a animalelor şi memoria vizuală care rezultă de aici au jucat un rol considerabil în apariţia şi perfecţionarea artei" [10].

G.-H. Luquet consemnează, la originile artei, anume „efecte întîmplătoare", dar crede că „arta propriu-zisă sau intenţională a avut ca sursă activităţi pur utilitare" [n]. în legătură cu imitaţia, el dezvoltă o altă opinie, considerînd că originea artei figurate, ca şi aceea a oricărei activităţi voluntare, nu s-ar putea explica prin *imitarea* propriu-zisă. Nu poate fi vorba decît de o *auloimitare,* adică de repetarea voluntară de către un individ a unei activităţi pe care a exercitat-o el însuşi. în acest caz, este posibil ca mişcarea mîinii să fi produs o imagine fără să-şi fi propus s-o facă. Observaţiile au stabilit existenţa unor figuri determinate de către forma materiei şi cărora artistul le-a adus modificări mai mult sau mai puţin importante. în alte cazuri, forma unui instrument deja fasonat a sugerat intenţia de a-i accentua asemănarea cu o oarecare fiinţă reală. S-a constatat, de asemenea, că utilizarea în sensul figurării a unor accidente naturale se manifestă în chip deosebit în reprezentările parietale. Este vorba de „utilizarea artistică a accidentului natural" şi de importanţa acestui act pentru a „declanşa şi determina execuţia figurată". „Este legitim să considerăm — spune Luquet, rezumîndu-şi ideea - că una din sursele artei figurate la omul paleolitic, ca şi la copii, constă în accentuarea voluntară a unei asemănări percepute în accidentele naturale"[12]. Oricum, aurigna- cienii se ştiau capabili de a crea, nu numai prin hazard sau folosind hazardul, ci în chip deliberat figuri sau diferite imagini. în acest moment al

[5] *Ibidem*, p. 206.
[6] Raymond Furon, *La prehistoirc,* Paris, Edil. Blan- chard, 1926.

■ [7] Marcel Brion, *Homo pictor.* Bucureşti, Edit. Meridiane, 1977, **p.** .32—3.3.
[8] Raymond Lantier, *La vie prehistorique,* Paris, P.U.F., 1936, **p.** 65 — 66.

[11] Rene dc Saint Perier, *L'art prehistorique. Lpoquc paleolithique,* Paris, Edit Eicder, 1932, p. 66 (sul'l. ns. — *DM.).*
Ibidem, p. 67.
[11] G.-H. Luquet, *L'art et la religion des hommes fossiles,* Paris, Edit. Masson, 1926, p. 226.
[12] *Ibid. m,* **p.** 150.

demonstraţiei sale, Luquet transcrie una din ideile sale deosebit de importante. El spune că „execuţia unei opere figurate realizează sinteza a două idei, de *industrie* şi de *asemănare.* Execuţia voluntară caracteristică artei propriu- zise nu devine posibilă decît dacă această sinteză este deja efectuată în spiritul artistului sub forma *conştiinţei de a jnitea crea imagini”* [13].

De la o viziune cumva mai complexă şi mai bogată, ca şi în cazul lui Luquet, porneşte, în explicarea genezei artei preistorice, şi reputatul istoric de artă francez, Rene Huyghe. Dacă, spune el, ne-am propus să studiem modul în care s-a constituit repertoriul formelor, vom regăsi „o triplă origine corespunzînd sensibil componentelor implicate de artist în opera sa: *mentalul, vizualul* şi *matinalul.* A nu face apei decît la o singură origine, cum s-a practicat uneori, şi a voi ca aceasta să explice totul duce implacabil la eroare” [14]. Situîndu-se în această perspectivă, Rene Huyghe pune în valoare *„sursele abstracte”* ale artei preistorice („care izvorăsc uneori din creierul omului"), sursele *„artei figurate"* şi *„sursele concrete"* (ultima venind din necesităţi tehnice). în legătură cu această a treia sursă a originilor, istoricul de artă francez îşi pune întrebarea dacă nu cumva, mai înainte să apară ceea ce s-a denumit *artă preistorică,* omul nu a manifestat deja, în uneltele sale cele mai primitive, impulsul obscur al instinctelor estetice care aveau să se dezvolte în capodoperele ulterioare.

Problemele asociate „genezei literaturii" sînt mai complicate. Dacă „dansul" şi „muzica” au apărut încă pe treapta preistorică de evoluţie a umanităţii, „poezia", ca „artă incanta- toric" mai întîi, nu putea să apară decît foarte tîrziu şi exclusiv sub formă orală. Primul volum din *Histoire des litteratures,* N.R.F. „Ency- clopedie de la Pleiade", Paris, 1955 — volum apărut sub direcţia lui Raymond Queneau — capitolul intitulat *Geneza literaturilor* este deschis de un studiu semnat de Mircea Eliade, studiu intitulat: *Literatură orală* (mitologie, folclor, literatură populară). Geneza în timp a literaturii orale nu este şi nu are cum să fie fixată, dar Mircea Eliade nu insistă asupra proceselor care i-ar fi putut pregăti apariţia. Dealtminteri, întregul capitol consacrat *Genezei literaturilor* din volumul citat se ocupă doar de literatura societăţilor primitive actuale

[18] *Ibidem,* p. 1.35 (subl. ns. — *D. M.)*
[34] Krne Hiiv^hr, *L’art et Vhomme, ed. cit.,* p. H.

şi, în general, de literatura popoarelor *istorice.* Se poate vorbi însă, la modul general, de geneza *artelor ritmice,* o ipoteză formulată de Bucher şi reluată apoi de către toţi cercetătorii interesaţi în elucidarea acestei probleme.

Artele ritmice, cel puţin în faza incipientă, au apărut şi s-au dezvoltat din muncă, deci dintr-o activitate străină mentalităţii magice ca viziune socialmente constituită despre lume. Procesul este, desigur, mult prea complicat pentru a fi refăcut şi descris aici în toate detaliile. Accentul cade pe particularitatea mişcărilor şi pe ideea de continuitate. în procesul muncii se ajunge la un stadiu în care unui accent forte îi urmează unul slab — ceea ce face ca mişcările să fie încadrate în momente de repaos — şi care, în acest fel, asigură continuitatea şi durata acţiunii. Mişcarea astfel articulată, momentul puternic şi momentul slab, are drept urmare faptul că ne apare ca ritm. Or, prin ritm, forţele se adaptează scopului urmărit, munca se uşurează, iar puterile se economisesc pentru a putea fi cheltuite într-un timp mai îndelungat[13]. Chiar şi astăzi, în parchetele forestiere, pentru a deplasa buştenii de brad sau de fag, ţapinarii dau efortului lor o formă ritmică, scandînd efortul prin propria lor voce. Majoritatea cercetătorilor care s-au consacrat studiului perioadei paleolitice şi neolitice au ajuns la concluzia că artele ritmice

- dansul, muzica, asemeni poeziei, îşi au originea în munca ritmică. Dar şi „actul poetic”, la începuturi, nu se deosebea de valorile cu substrat practic îndeosebi. De bună seamă, întrebarea cînd şi cum a apărut acel „gen poetic primordial ” nu poate primi niciodată răspuns. Şi în acest plan trebuie să apelăm la „ipoteze reconstitutive”. Pornind de la Wilhelm Worringer, de la modul în carc acesta explică din unghiul „psihologiei stilurilor” geneza *abstracţiei* în arta plastică preistorică, Edgar Papu împărtăşeşte ideea că emoţiile violente, cum ar fi teama, pot intra ca termeni dc valoare pozitivă în geneza poeziei şi în actul poetic în genere. „Atîtea exemple ne arată, dimpotrivă, că ameninţarea directă a integrităţii vitale nu este deloc incompatibilă cu poezia”. Iar aceasta chiar în poezia muncii. „La origine, poezia muncii aparţine deopotrivă uneia din cele mai

[15] G. V. Plehanov, *Studii de teoria artei,* Bucureşti, Edit. Univers, 197S, p. 1 15 şi urm.
[16] Edgar Papu, *Evoluţia şi formele genului liric,* Bucureşti, Edit. tineretului, 1968.

tulburătoare injoncţiuni ale valorii vitale, frica de propria pieire organică. Coloratura ei iniţială va deveni *lirică,* înscriindu-se chiar printre primele manifestări ale lirismului colectiv, în aşa-zisele *acîntece de muncă* »". în sprijinul ideii sale, Edgar Papu invocă acele cîntece care sînt invariabil legate de o muncă producătoare de alimente, cu observaţia că ele apar într-o societate mai evoluată şi mai diferenţiată, cum ar fi, de exemplu, la babilonieni, cîntecele morarilor, brutarilor sau ale bucătarilor. Prin invariabilul lor obiectiv — cel alimentar —, ele ,,se leagă direct de impulsul primordial care a generat genul". Făcînd, în acest punct, o referire la distincţiile lui Miiller-Freienfels în domeniul plăcerii estetice, esteticianul nostru reţine ideea că ele, cîntecele de muncă, aparţin tipurilor celor mai puţin evoluate ale plăcerii estetice, anume *molricului* şi *senzorialului.* Exemplele sînt alese, pentru ilustrare, din poezia egipteană din perioada cea mai veche şi, respectiv, din literatura chineză veche. *Cîntecele magice,* la rîndul lor, introduc un anume progres în lirică, dată fiind, în primul rînd, împrejurarea că sînt mai *elaborate.* „Toate atributele prin care magia a adus un însemnat progres liric se întîlnesc aici: atitudinea stăpînitoare faţă de natură, personificarea ei ca fiinţă vie, procedeul repetiţiei, caracterul solemn"[17].

Coborînd, astfel, ,,la poezia începuturilor", Edgar Papu plasează discuţia, dintru început, într-o ordine istorică mai evoluată, recurgînd frecvent la etnografie. Dar nu acest fapt este important în ordinea de idei pe care o urmărim, ci accentul pus pe factorii de ordin psihologic, legătura indisolubilă dintre lirismul cel mai primitiv şi registrele afectivităţii umane. Important de reţinut este, de asemenea, împrejurarea că, urmărindu-şi tema, Edgar Papu leagă studiul psihologic cu un nivel superior de aprehendare a fenomenului, anume cu viziunea şi cu structurile mentale care îi corespund.

Ion Biberi aduce în discuţie, tot în legătură cu poezia, noţiunea de „reproducere pantomimică". Omul primitiv imita, prin atitudine şi mişcări, animalele, lucrurile şi faptele lumii din jur. A fost la început o reproducere pantomimică. Pantonomia simbolică a stat la baza dansului, acesta fiind considerat ca un dublu rezultat: ca expresie emotivă şi ca mimare a lumii exterioare. Dar, redusă la gesticulaţia mai limitată, predominant bucolaringeală, pantomima a devenit, ia capătul unei îndelungi evoluţii, cîntec şi limbaj. în loc să imite faptele lumii corporal, omul le-a imitat prin sunet şi mişcări mimice; expresia era diferită, dar mecanismul psihologic era acelaşi: caracterul simbolic al actului. Universul era reprezentat prin acelaşi procedeu al identificărilor dintre obiectiv şi subiectiv, dintre ficţiune şi realitate, dintre imagine şi obiect. Această interpretare devine, dealtfel, baza unei generalizări de reală importanţă pentru problema pe care o discutăm.

Ion Biberi leagă identificarea despre care este vorba de un anumit tip de corespondenţă. El observă că „alături de identificarea dintre atitudinea sau mişcarea corpului şi forma lucrurilor sau identificarea dintre imaginea desenată şi realitate, omul proceda la o altă corespondenţă; între sunet şi lucruri, între cuvînt şi realitate" [18]. Foarte important de reţinut din aceste precizări este faptul că, în ultimă instanţă, munca şi actele care au însoţit-o în fazele primare de umanizare a primatelor superioare se constituie ca ordine primă de determinare a manifestărilor mai complexe care ţin de afectivitate şi de sentimentul estetic, de sfera manifestărilor spirituale.

Despre factorii umani implicaţi în complexul genetic al artei s-ar putea vorbi încă foarte mult. Problema deschide în permanenţă, odată cu evoluţia însăşi a ştiinţei preistoriei, orizonturi din ce în ce mai complexe. Aici ne-am limitat să subliniem doar depăşirea poziţiilor înguste în interpretarea genezei artei preistorice şi necesitatea, mai de mult resimţită, de a redeschide problema în perspectiva bazei documentare şi teoretice mai recent constituite. Nici magia şi nici munca, singure sau împreună, nu pot explica întregul „complex al artei preistorice", fiind şi aici necesară distincţia dintre factorii cauzali şi factorii determinanţi. Invocarea „factorilor ideali" (timbrul sufletesc specific, jocul afectelor şi energia volitivă), este desigur necesară, dar nu şi suficientă, deşi în ceea ce priveşte geneza artei preistorice acţiunea lor în sistemul de determinare este şi rămîne una dintre cele mai importante. Penetraţia reciprocă a tuturor acestor factori, văzută dintr-un unghi larg şi mai ales interdisciplinar, ne-ar putea furniza argumente apte să valideze construcţii teoretice mai adecvate naturii materialului documentar acumulat pînă în prezent.

[18] Ion Biberi, *Poezia, mod de existenţă,* Bucureşti, E.P.L., 196S.

[17] *Ibidem,* p. 23-24.

3. Caracterele artei preistorice

Propunîndu-şi să specifice *subiectele, temele* şi *stilurile* artei paleolitice, antropologul şi arheologul francez Andre Leroi-Gourhan[1] observă că „producţia artistică” a acestei mari epoci de artă se repartizează în trei mari categorii: *obiectele decorate, operele de artă mobili eră* şi *operele parietale.*

Dintre obiectele decorate fac parte, mai întîi, cele de „utilizare precară” (pentru timp scurt), cum ar fi vîrfurile de os, de ivoriu sau de corn de ren reunite sub numele de săgeţi *(sagaies),* obiecte care se pierd în timpul vînătorii sau pescuitului. Cel de-al doilea mare sector îl formează aşa-zisele obiecte de utilizare prelungită: spatule, propulsoare, bastoane perforate şi, în general, uneltele. „Stilul decoraţiilor — consemnează Gourhan — este direct legat de această primă diviziune, întrucît obiectele de utilizare precară oferă, începînd cu formele vechi, o decoraţie stilizată şi rapid executată, în timp ce obiectele decorate de utilizare prelungită dezvăluie maximum de realism şi elaborare" [2]. în categoria obiectelor de utilizare prelungită trebuie introduse, de asemenea, podoabele, respectiv pandelocurile tăiate în piatră sau în materie osoasă, contururile decupate care, în mod frecvent, figurează capete de animale ierbivore. O altă categorie o constituie baghetele semirotunde din corn de ren. Prin anumite procedee, aceste baghete servesc, prin asamblare, la fabricarea săgeţilor.

Operele de artă mobilieră (statuetele, plachetele şi blocurile de piatră) „formează un fel de pivot cronologic şi stilistic al întregii arte paleolitice” [3]. *Statuetele* prezintă, în general, femei, iar sub numele de *plachete* sînt grupate operele pictate sau gravate pe fragmente de piatră.

[1] Andre Leroi-Gourhan, *Prehistcire de l'art occidental,* Paris, Edit. Mazenod, 1965.
[2] *Ibidem,* p. 20.
[3] *Ibidem*. p- 22.

Operele de artă parietală pot fi grupate în cinci categorii principale: *a) urmele digitale* şi *gravurile* executate pe suprafeţe argiloase; acestea sînt cele mai vechi manifestări, dar execuţia este ţeapănă şi primitivă, greoaie; *b) gravurile* propriu-zise executate cu unelte de silex pe suprafaţa pereţilor stîncoşi; *c) sculptura* în baso-relief este, de obicei, caracteristică sanctuarelor situate în plină lumină; *d) modelajele în argilă; e) pictura,* ultima categorie a operelor parietale, utilizînd coloranţii cum ar fi ocrurile şi negrul de mangan.

Din această clasificare şi aşezare în categorii a operelor de artă preistorice (paleolitice), Andre Leroi-Gourhan desprinde două principale caracteristici tehnice. Prima este dată de faptul că „arta preistorică s-a constituit în piatră sculptată sau pictată în culori minerale”. A doua particularitate priveşte „identitatea constrîngerilor”, în înţelesul că aceleaşi exigenţe se impuneau, în prelucrarea aceloraşi materii, oamenilor celor mai diferiţi, dată fiind împrejurarea că ei nu dispuneau decît de aceleaşi tipuri de unelte. *Sub raport estetic,* evoluţia artei preistorice dezvăluie, în viziunea lui Andre Leroi-Gourhan, un *caracter omogen şi continuu,* particularitate avînd ca substrat continuitatea şi omogenitatea culturală a grupurilor umane. Dar deosebit de importantă se dovedeşte a fi, în arta preistorică, *specializarea decorului.* Mai întîi realistă pe obiectele de lungă întrebuinţare şi schematică pentru obiectele precare, fragile şi puţin rezistente.

Elementele care particularizează în chipul cel mai semnificativ arta paleolitică în general sînt cele de *ordin stilistic.* Din analiza cronologiei stilurilor, mai întîi în *arta figurativă paleolitică,* Andre Leroi-Gourhan deduce patru moduri stilistice fundamentale. Stilul I, stil care apare de-a lungul perioadei aurignaciene, se distinge prin trăsături primitive şi stîngace, dar care pot fi totuşi identificate: capetele şi partea din faţă a animalelor. în epoca grave- tiană se cristalizează stilul II: siluete de animale mai net conturate şi care atestă o mai bună stăpînire a tehnicilor de execuţie. în raport cu stilul I se constată că figurile stilului II au conturul complet încheiat, dar încă destul de rigid trasat. Stilul III se va caracteriza prin diversitatea tehnicilor de figuraţie şi se va dezvolta în perioada mijlocie a solutreanului pînă către sfîrşitul magdalenianului vechi. ^Stilul IV acoperă toate domeniile figuraţiei. în perspectiva acestor consideraţii, savantul francez

apreciază că una din particularităţile estetice definitorii ale artei paleolitice în general rezidă în faptul că „perioada celei mai mari străluciri a cavernelor pictate şi gravate corespunde momentului în care arta mobilieră este cea mai bogată. Realitatea nc apare, desigur, ceva mai nuanţată, dar, efectiv, în momentul culminant al artei mobiliere pare cu siguranţă a se fi realizat cel mai mare număr şi cele mai bogate sanctuare subterane". *Unitatea de stil* este absolut remarcabilă atît în ceea ce priveşte arta mobilieră, cît şi arta parietală. Această unitate stilistică stă, de fapt, la baza *universalităţii* paleoliticului european. întrezărim aici, semnalează Gourhan, o *viziune plastică* şi un *comportament manual* care constă în a obţine în forme specifice o osatură lineară întotdeauna identică. Important de reţinut aici este faptul că atît în pictură, cît şi în sculptură linia este trasată simplu, dar „energic şi fără reluări".

O altă particularitate estetică definitorie a artei preistorice (paleolitice) rezultă din *studiul organizării interne, din analiza temelor şi a compoziţiei sanctuarelor paleolitice.* Demonstraţia lui Andre Leroi-Gourhan începe cu studiul *repartizării subiectelor* pe diferite categorii de obiecte materiale. De exemplu: peştii sînt foarte rar reprezentaţi pe suporturile cu „caracter religios" (respectiv: statuete, plachete, blocuri de piatră şi pereţi), dar apar frecvent pe obiectele tehnice şi, de asemenea, pe harpoane şi săgeţi. în schimb, pe suporturile avînd un „caracter religios" (le-am semnalat mai sus) apar cu precădere cai şi bizoni, mu- floni, omul, cerbul, boul, ursul, femeia, mamutul, renub felinele, rinocerul, păsări, peşti şi mistreţi. în figuraţia semnalată, apar însă şi *semne abstracte.* Gourhan consideră că aceste semne *par* a fi derivate din reprezentările sexuale masculine şi feminine şi că sînt figurate, de fapt, în asociaţie cu animalele compoziţiilor principale. Gourhan consideră însă — în privinţa *funcţionalităţii* — că sanctuarele artiştilor paleolitici „sînt cu totul altceva decît un fel de carnet de vînătoare în care omul paleolitic venea să comande, desenînd, un bizon vrăjit. Sistemul lor reprezentativ nu este cîtuşi de puţin construit la întîmplare. (...). El a evoluat, cu certitudine, de-a lungul secolelor şi se observă destul de clar că diferitele regiuni nu au tratat tema exact în aceeaşi manieră. Este însă remarcabil că, pentru o atare 'tky'ată, şi pe o atît de vastă arie geogra

3

fică, analiza topografică a imaginilor dezvăluie atari coincidenţe" [i].

Aceasta este, în linii generale, argumentaţia care vine să întărească tezele de bază ale savantului francez în chestiunea particularităţilor tehnice şi estetice, mai ales, ideea în virtutea căreia, sub diferitele sale aspecte, arta preistorică paleolitică prezintă o considerabilă şi certă coerenţă în spaţiu şi timp.

Acuitatea, calităţile vizuale obţinute prin minuţia observaţiei, ca şi îndemînarea manuală cerută şi dezvoltată în condiţiile de viaţă ale popoarelor de vînători — toate aceste elemente stau la baza *realismului* care particularizează arta paleolitică. G.-H. Luquet[5] a încercat să determine *natura* acestui realism, intro- ducînd în ştiinţa preistoriei conceptele de *„realism vizual"* şi *„realism intelectual".* Omul preistoric căuta, desenînd sau gravînd, *asemănarea.* Şi pe măsură ce el tinde să cuprindă cît mai multe detalii, se loveşte constant de o dificultate insurmontabilă, anume că în timp ce modelul poate prezenta succesiv aspecte diverse, alternativ arătînd şi ascunzînd cutare sau cutare caracter, elementele figurate în desen nu pot fi decît simultane. Pus într-o atare situaţie, el va trebui să opteze: *sau să reprezinte ceea ce vede, sau să reprezinte ceea ce ştie.* „Există—spune Luquet—două mari tipuri de asemănare şi, prin urmare două mari tipuri de realism, pentru că realismul caută să dea imagini asemănătoare: un *realism vizual,* care constă în a figura în desen numai caracteristici ale modelului care se pot percepe din punctul de vedere ales şi un *realism intelectual* care constă în a figura în desen toate caracterele pe care modelul le posedă efectiv..."[6]. Un caracter al figurilor animale care permit să recunoaştem dacă autorul lor concepea realismul sub formă vizuală sau sub formă intelectuală este modul de reprezentare a membrelor şi a capului (coarnele şi urechile). Realismul vizual cere ca cele din al doilea plan să fie mascate de cele din primul plan; realismul intelectual cere ca ele să fie reprezentate şi să arate distinct. Exemple de *realism vizual* sînt, potrivit lui Luquet, scenele cu oameni şi animale, „tablourile" sau „vederile de ansamblu", animalele figurate în grup sau izolat. *Realismul* vizual se exprimă aici în fidelitatea cu care este redată

[4] *Ibidem*, p. 86.
[5] G. -H. Luquet, *L'art et la religion des hommes fossiles, ed. cit.*
[6] *Ibidem*, p. 84.

mişcarea sau atitudinea naturală a animalului. Ca exemplu de *realism intelectual* sînt date desenele în care sînt figurate organele interne: tubul digestiv la peşte sau inima la elefant etc.

Valoarea poziţiei lui Luquet constă în faptul că pune în lumină fundamentele estetice şi psihologice pe care se sprijină „viziunea artistică" a omului paleolitic, determinîndu-i un dinamism intern propriu. Al doilea, întrucît îi dezvăluie lanţul specific de semnificaţii într-o manieră adecvată rosturilor esenţiale care au animat-o.

Cercetătorul englez Siegfried Giedion[7] va afirma, dimpotrivă, că *abstracţia* particularizează în chip esenţial originea artei, arta preistorică în particular. „Arta contemporană s-a născut din nevoia unei expresii elementare. Artistul a plonjat în profunzimile experienţei umane. O veritabilă afinitate internă a apărut deodată între dorinţa omului de astăzi şi aceea a omului primitiv care se manifesta în semne şi în simboluri pe pereţii cavernelor preistorice"[8]. Pentru a ilustra această teză, laitmotivul lucrării citate, Giedion invocă anume „calităţi" ale spiritului uman. Expresia artistică abstractă, explică el, nu implică ideea unei continuităţi directe, ci mai degrabă o calitate a spiritului uman care lasă lucrurile să mocnească pe lungi perioade, pentru ca brusc să le trezească la o viaţă nouă. Să observăm însă că recursul abuziv la setul mereu extensibil al „calităţilor spiritului uman", deci la factori care, genetic şi în evoluţia lor istorică, se impun a fi ei înşişi explicaţi, ne obligă la o oarecare rezervă faţă de afirmaţia de mai sus. *Abstracţia* va fi explicată, genetic, în acelaşi fel, anume ca unul din elementele constitutive indispensabile în toate domeniile spiritului uman. Iată un fapt care, dacă nu este discutabil, este prea general pentru a da seama în chip satisfăcător, sub raport estetic, de „veritabila afinitate internă" de care era vorba mai sus.

Dar dacă felul în care Giedion îşi construieşte temeiurile filozofice şi estetice ale demersului său stîrneşte, hotărît, unele nedumeriri şi îndoieli, trebuie să consemnăm că în cîteva din analizele sale este indicat să-i urmăm.

Să notăm, mai întîi, că schema explicativă generată de teza „priorităţii artei naturaliste", anume că acest tip de artă ar corespunde popoarelor de vînători, iar arta preistorică *de tip abstract* ar corespunde organizărilor agricole omogene, este pe drept cuvînt suspectată. El incriminează, de fapt, ca şi alţi preistoricieni contemporani, exclusivismele şi exagerările, derivarea directă şi imediată a unui tip de artă dintr-un anume tip de ocupaţie. Ambiguităţile şi inconsecvenţele demersului său apar însă în modul de a defini *tipurile abstracţiei preistorice,* de unde concluzia cît se poate de clară că identitatea estetică a artei preistorice nu poate fi surprinsă prin recurs la un termen caracterizat unic, cum ar fi „arta naturalistă" sau „abstracţia", indiferent ce nuanţe s-ar mai putea adăuga acestor termeni. în spatele unora din secvenţele sale analitice se poate observa cu uşurinţă, pe de altă parte, faptul că modul de a privi deschiderile problematice şi detalierea acestora sînt rezultatul firesc al unei sensibilităţi care problematizează mişcîndu-se dinspre arta zilelor noastre înspre cîmpurile preistoriei. Faptul s-ar mai putea explica însă şi prin aceea că Siegfried Giedion operează, de fapt, cu conceptul worringerian al abstracţiei.

Cercetătorul elveţian Edmond Breuer propune o interpretare mai suplă şi mai nuanţată asupra complexului stilistic paleolitic. Dacă motivele şi semnificaţiile artei preistorice exclud o determinare exactă şi sigură, fenomenul stilului, observă el, ne permite să plecăm de la o bază solidă. Stilul este aspectul cel mai pozitiv, în sens de *obiectiv,* dintre toate aspectele artei preistorice. Demersul său este însă îndreptat în sensul unei analize psihologice, analiză care are drept punct de plecare polaritatea *percepţie-invenţie* [9]". Aceasta înseamnă că reprezentărilor imitative le corespund o „atitudine psihologică perceptivă", iar reprezentărilor abstracte sau imaginative o „atitudine psihologică inventivă", creatoare şi autonomă, între aceşti doi poli se inserează cazurile intermediare, adică *atitudinea perceptiv-inventivă* sub două forme: *„stilul combinaţiilor inventive"* şi *„stilul transformărilor inventive".* în sfera noţiunii de „stil perceptiv" Breuer include toate „reprezentările realiste" ale paleoliti-

[7] Siegfried Giedion, *L'eternei present. La naissance de l'art,* Bruxelles, Editions de la Connaissance, 1965.

[8] *Ibideni,* p. 14.

[9] E. Breuer, *Observaiions psychoîogiques sur Ies styles de Vari prehistorique*, în voi. *Congres International des Sciences Pvehistoriques et Protohistoriques* Actes de la III-e Session,* Ziirich, 1950.

eului. Sub acest termen el reuneşte, de fapt, analizele stilistice efectuate de Breuil, Cartailhac şi Luquet, deci „estetica animală” realistă a epocii paleolitice. Alături de reprezentările figurate cu tendinţă realistă, coexistă „stilul inventiv pur”, adică reprezentările abstracte, geometrice şi, în general, imaginative. „în timp ce stilul perceptiv porneşte de la lumea fizică pentru a imita, stilul inventiv porneşte, de la omul însuşi pentru a crea o lume nouă, născută în planul interior al reprezentării mentale şi pentru a se manifesta apoi pe planul exterior al reprezentărilor grafice sau sculpturale” [10]. Potrivit lui Breuer, arta paleolitică se caracterizează prin prezenţa: *a)* a stilului perceptiv pur; *b)* a stilului inventiv pur; c) a stilului perceptiv-inventiv sub cele două forme: ale combinaţiei şi transformării. El va sublinia, ca şi Breuil sau Luquet, că „stilul perceptiv este cel mai dezvoltat în reprezentarea animalelor. Reprezentările umane sînt dominate de stilul perceptiv-inventiv, iar stilul inventiv pur se manifestă în ornamentele simple şi în semnele de forme variate cu caracter abstract şi poate simbolic [n]. Cercetătorul elveţian anticipează poziţia mai solid articulată formulată de Andre Leroi-Gourhan în această chestiune şi depăşeşte în chip evident exagerările şi rigidităţile, tezele oarecum preconcepute prezente în lucrarea citată a lui Siegfried Giedion.

Prin urmare: bogata diversitate a tehnicilor artistice preistorice şi a suportului material, animalul ca principal subiect „de inspiraţie", diversitatea reprezentărilor, masiva prezenţă a decoraţiei şi podoabei, omogenitatea şi unitatea formelor de reprezentare, prezenţa unor stiluri şi evoluţia stilistică, împletirea „artei naturaliste” cu reprezentări geometrice, abstracte în general, toate aceste elemente pot fi considerate ca tot atîtea particularităţi definitorii ale artei preistorice paleolitice.

[10] *Ibidem,* p. 78.

[11] *Ibidem* , p. 79,

4. Semnificaţiile artei preistorice
(ipoteze interpretative)

întrebările care se pun în legătură cu semnificaţiile artei preistorice au generat, în linii generale, două mari serii de ipoteze.

Prima serie , de inspiraţie şi de viziune naturalistă, a acreditat ideea în virtutea căreia arta omului preistoric trebuie înţeleasă pur şi simplu ca expresie a unui gust artistic surprinzător de evoluat. Este ipoteza „artei pentru artă", ipoteză formulată de Lartet, un naturalist francez interesat să aducă probele trebuincioase pentru a demonstra contemporaneitatea omului cavernelor cu mamuţii şi renii de la sfîrşitul erei cuaternare. în sprijinul ipotezei sale, Lartet aduce, de asemenea, argumentul „timpului liber", în sensul că pescuitul şi vînătoarea satisfăceau cu prisosinţă nevoile vitale ale omului preistoric pentru ca acesta să se poată dedica unei activităţi artistice în sine, dezinteresate. în linii mari, ipoteza artei pentru artă a fost urmată de majoritatea preistorici enilor de la sfîrşitul secolului trecut: Peccadeau de Lisle şi Piette, apoi Giraud şi Massenat[1].

Curînd însă, cercetările au început a primi şi o altă orientare. O primă ipoteză de inspiraţie şi de temei etnologic a fost conturată de englezul John Lubbock în 1865, dar şi el adoptă, pînă la urmă, termenii ipotezei Iui Lartet. Tot în acelaşi an, cercetătorul american
E. B. Tylor atrăgea atenţia asupra faptului că arta omului preistoric ar putea avea drept temei ideea că între obiect şi imaginea sa ar exista o legătură reală şi că graţie acestei legături este posibil să se acţioneze asupra animalului real acţionînd asupra imaginii lui desenate, sculptate sau gravate. Tylor a fost primul cercetător care, în plină dominaţie a interpretărilor de tip naturalist, contura ipoteza semnificaţiei magice a artei preistorice. Numai că în contextul spiritual dat, schiţa sa interpretativă a trecut cu totul neobservată. Cu un deceniu şi ceva mai tîrziu, în 1876, francezul Emile Cartailhac bănuieşte şi el că arta omului preistoric ascunde anume „secrete" şi „mistere" şi că presupusul său „gust estetic" înnăscut ar putea ascunde sensuri care ne scapă. Pe aceeaşi direcţie de interpretare se înscrie şi un alt cercetător francez, Mortillet, dar cu alte argumente. El consideră că gratuitatea, caracterul dezinteresat al artei preistorice demonstrează clar că omul cuaternarului nu avea sentimente sau noţiuni religioase, că arta sa naturalistă demonstra *nonreligiozitatea* omului preistoric[2].

A doua serie de ipoteze începe a se cristaliza odată cu descoperirea cavernelor preistorice. Se deschid noi perspective şi se schimbă radical unghiul de percepţie, modul de a privi şi interpreta fenomenul. Lucrările unor Gabriel Tarde, Levy-Bruhl, Durkheim, Frazer sau Bergson vor avea de adus date şi elemente noi în ceea ce priveşte, mai cu seamă, *natura* magiei şi a religiei. Dar primul cercetător care a iniţiat o nouă interpretare a semnificaţiilor artei preistorice a fost Salomon Reinach. în 1903 el va publica un studiu răsunător — *Artă şi magie* — studiu, în care, pentru prima oară, era expusă în chip detaliat interpretarea magică a figurilor de animale din peşterile paleoliticului. Era pusă astfel în valoare ideea că arta preistorică nu putea fi ceea ce este ea pentru popoarele civilizate, un lux sau un joc, ci expresia unei religii foarte grosiere, dar foarte intense, alcătuită din practici magice avînd ca obiect procurarea hranei cotidiene.

O ipoteză larg comprehensivă şi ştiinţificeşte aprofundată, coerentă şi solid documentată a elaborat abatele Henri Breuil. Opera sa, graţie căreia ştiinţa preistoriei a ajuns la forma ei actuală, alimentează încă şi astăzi cercetarea semnificaţiilor artei preistorice, întrucît cuprinde esenţialul. Mai exact spus, formula lor cea mai înalt probabilă de interpretare. O primă expunere sistematică a ideilor sale în legătură cu semnificaţia magică a artei rupestre paleolitice datează din 1906. Principalele teze vor fi reluate şi dezvoltate în 1910 şi 1 924. Ideea caracterului gratuit al manifestărilor de artă aparţinînd preistoriei, aşadar concepţia „artei pentru artă,, este dintru

[1] Vezi, în acest sens, lucrarea semnată de cercetătoarea franceză Annette Laming-Emperaire, *La signifi- cation de l'art rupestre paleolitice,* Paris, Picard, 1962.

[2] Vezi *ibidem,* p. 72 — 73.

ceput respinsă. „Prima teorie după care arta s-ar fi născut din timpul liber al unei vieţi dulci şi uşoare, graţie instinctului — explică abatele Breuil — trebuie să fie privită de aici înainte ca foarte simplistă. Nu pare ca arta paleolitică să fie fructul unui capriciu individual; superioritatea însăşi a artei paleolitice asupra altor arte sălbatice, unitatea producţiilor sale în Europa occidentală, continuitatea evoluţiei sale în vaste spaţii înclină aproape invincibil către gîndirea unei manifestări colective, dominată de reguli stabilite prin tradiţie, a cărei continuitate, poate, era asigurată de o oarecare castă sau categorie care îşi transmitea şi îşi rezerva cu gelozie regulile artei şi noţiunea valorii sale magice" [3].

După Salomon Reinach şi Breuil, James George Frazer — cercetător american — adîn- ceşte studiul „mentalităţii primitive", elabo- rînd una din cele mai audiate lucrări despre magie. Două sînt, potrivit concepţiei sale, principiile de gîndire pe care se întemeiază magia. Primul rezidă în faptul că asemănătorul „cheamă" asemănătorul sau, altfel spus, efectul este similar cu cauza sa. Acest prim principiu de gîndire a primit denumirea de *lege a similitudinii,* lege în virtutea căreia magicianul conchide că orice efect dorit poate fi obţinut prin simpla imitaţie. Aplicarea cea mai frecventă stă în legătură cu dorinţa de a răni, distruge sau desfigura un duşman rănindu-i, distrugîndu-i sau desfigurîndu-i imaginea, anume în credinţa că „suferinţa efigiei" se va răsfrînge asupra persoanei vizate. Aprofundînd analiza, Frazer introduce noţiunea de *,,magie privată",* în înţelesul că practicile desfăşurate au ca finalitate binele sau răul indivizilor, spre deosebire de *„magia publică",* noţiune sub care sînt desemnate toate practicile şi ritualurile consacrate binelui întregii comunităţi.

Al doilea principiu, după Frazer, care stă la baza gîndirii magice rezidă în aceea că două lucruri care, la un moment dat, au fost în contact continuă să acţioneze unul asupra altuia, chiar dacă contactul a încetat, efectiv, de multă vreme. Este vorba de principiul de contact sau, cu altă denumire, *de legea contagiunii.* Nu este însă mai puţin adevărat că Frazer denunţă magia ca „falsificare sistematică" a legii naturale. Principiile enunţate se reduc la două aplicaţii diferite şi false, anume la asociaţia de idei. Magia homeopatică („legea similitudinii") se sprijină pe asociaţia ideilor prin similitudine, iar magia contagioasă („legea contagiunii") pe asociaţia de idei prin contiguitate. Cercetătorul american afirmă foarte clar că „magia homeopatică comite eroarea de a presupune că tot ceea ce este asemănător este şi identic, iar magia contagioasă comite eroarea de a presupune că lucrurile care au fost odată în contact rămîn întotdeauna în contact" [i]. Dacă pînă în acest moment analizele lui Frazer s-au dovedit a fi riguroase şi coerente, el va fi însă ademenit spre exagerări într-o altă direcţie, anume în sensul că, după opinia noastră, a pus un accent disproporţionat pe ideea „cuceririi puterii" de către magi — sub toate aspectele — pornind de la un temei exclusiv psihologic. Dezvoltînd consecinţele „magiei colective", el acreditează ideea că din simplu practician al „magiei private " aceasta va deveni, graţie „magiei publice", un funcţionar public. „Dezvoltarea acestei clase de funcţionari — explică el — este de cea mai mare importanţă în evoluţia politică şi religioasă a societăţii. într-adevăr, cînd prosperitatea tribului întreg depinde de împlinirea acestor rituri magice, magicianul devine un personaj de înaltă influenţă şi de mare renume. El poate cuceri uşor rangul şi autoritatea de şef şi de rege" [5].

Acest proces, neîndoielnic real, este valorificat, pe o direcţie psihologică circumscrisă clar modalităţii tipic idealiste de a pune şi aborda problemele teoriei culturii. Fragilitatea demonstraţiei lui Frazer în această ordine de idei nu va scăpa, desigur, cercetătorului obişnuit să situeze problema „puterii" magicienilor într-un sistem mai larg de coordonate social- istorice.

în chestiunea atît de complexă şi delicată a „ideii magicului", contribuţia filozofică românească se situează, cert, în zona celor mai fecunde soluţii. Avem în vedere modul în care Lucian Blaga a conturat perspectiva şi a iniţiat examenul problemei. De reţinut, că, atît pentru Frazer, cît şi pentru Blaga, „ideea magicului", respectiv „gîndirea magică", „mitul şi „magia" sînt fenomene spirituale sau, cum ar spune Blaga, „moduri spirituale". Şi unul şi celălalt pun astfel accentul pe „mentalitatea creatoare de magie". Pentru obiectivele acestui capitol

[3] H. Breuil, *Quatre cent siecles d'art parietal,* Montignay-sur-Vezere, 1952, p. 280.

[4] James George Frazer, *Le roi magicien dans la societe primitive,* Paris, Edit. Paul Geuthner, tome 1 *{Le cycle du rameau d'or)* , 1935, p. 42.

[5] *Ibidem,* p. 180,

nu este necesar să refacem în întregime datele poziţiei blagiene. Cîteva din intervenţiile gînditorului nostru proiectează însă o lumină cum nu se poate mai clară asupra modului în care a înţeles să apere magia ca „fenomen spiritual” — teză de deplin valabilă — în faţa învinuirii de „prelogicism” adusă gîndirii magice de către Livy-Bruhl, ca şi în faţa „focarului de confuzii” creat de Freud în această chestiune.

Mintea primitivului, explică Blaga, este articulată pe aceeaşi logică şi este înzestrată cu aceleaşi funcţii categoriale, ca şi mintea civilizatului, dar „primitivul operează materialmente incomparabil mai frecvent decît civilizatul cu conceptul iraţional în sine al puterii sau substanţei magice” [6]. Primitivul nu este funcţional absurd şi nici jertfa unei alterări categoriale. El nu este, sub raport mintal, un rătăcit.

Modul în care Freud justifică gîndirea magică sub raport *subiectiv* i se pare lui Blaga a fi cu totul defectuos. El observă că „pentru a lămuri unele aspecte ale psihologiei primitivilor, Freud recurge la referinţe psihopatologice, iar pentru a lămuri unele aspecte ale nevrozelor, savantul vienez mobilizează observaţii etnologice”. El a fost atras de asemănări, dar deosebirile sînt importante. Concepţiile primitive, apreciază Blaga, sînt forme de cultură şi, ca atare, au un caracter revelatoriu. „Formele de cultură interesează totdeauna pentru puterea lor *revelatorie* şi pentru *stilul* lor, cîtă vreme fenomenele psiho- neurotice au un interes pur clinic” [7]. Nu exagerăm, credem, afirmînd că prin aceasta subtilă observaţie concepţia care dă temei lucrării *Totem şi Tabu* a lui Freud este, în însuşi principiul ei, răsturnată.

Ipotezele lui Salomon Reinach, Breuil şi Frazer (poziţia lui Blaga în ceea ce priveşte *magia, mitul* şi *religia* continuă din păcate să rămînă încă necunoscută în plan internaţional) au fost, în linii generale, acceptate şi implicate la baza noilor moduri de investigaţie instituite după cel de-al doilea război mondial. în cercurile specialiştilor se consideră că ipoteza potrivit căreia arta grotelor paleolitice se dezvăluie, cel puţin în parte, ca o artă de inspiraţie magică este una din ipotezele cu cel mai înalt grad de probabilitate. Argumente imposibil de neglijat cum ar fi: amplasarea retrasă a figurilor care dovedesc o utilizare rituală; alegerea subiectelor, respectiv a animalelor care trebuiau vînate şi înmulţite, ca şi reprezentarea celor care trebuiau distruse; prezenţa oamenilor mascaţi care fac loc ideii de „dans ritual” sau „dans de vînătoare”, sau ideii că ar putea fi reprezentări de scene de vînătoare în care sînt implicaţi „oamenii deghizaţi în animale”; prezenţa săgeţilor şi a semnelor de rănire sau a mîinilor ca semne de posesie, „de proprietate” ; în sfîrşit, prezenţa simbolurilor şi reprezentărilor sexuale — toate aceste stări de fapt pledează în favoarea ipotezei că, în esenţă, arta, magnifica artă a paleoliticului are neîndoielnic şi o semnificaţie magică. Serioase rezerve însă continuă să persiste.

O critică riguroasă şi aprofundată a „ipotezei magice” şi a „metodei etnografice" a întreprins, cu larg răsunet, Luquet. El atrăgea atenţia, încă din 1926, asupra gravelor erori oricînd susceptibile să apară interpretînd „sufletul preistoricului” din unghiul mentalităţii noastre actuale. Este însă şi el de acord că unele caractere, cum ar fi *obscuritatea* unor porţiuni şi plasarea figurilor în aceste locuri mult îndepărtate de la intrarea peşterii întăresc ideea unor practici rituale speciale şi nu prea frecvente. Dar el va insista cu deosebire asupra *excepţiilor.* De exemplu, plasarea unui mare număr de figuri de animale gravate pe roci în plină lumină învederează faptul că magia paleoliticului nu presupunea în chip necesar secrete sau locuri obscure declarate tabu etc. Animalele gravate pe armele de vînătoare nu pot fi considerate, de asemenea, ca avînd un caracter sacru. Alte serii de fapte atestă că anumite grote au primit două tipuri de utilizare, respectiv o „utilizare profană” (ca popasuri) şi o „utilizare sacră” (ca sanctuare). în privinţa unor reprezentări, Luquet observă cu deplin temei că „pare dificil să atribuim o intenţie magică unui ansamblu de figuri din grota Font-de-Gaume, care par a reprezenta o grupă de cai atacaţi de un leu” sau „imaginii unei femei ţinîndu-şi copilul de mînă” scenă pe care o găsim în peştera Minatedo..[8].

Pentru scenele de vînătoare alegerea rămîne liberă între două interpretări. Putem vedea aici fie operaţii magice în care reprezentarea ar fi avut rostul de a asigura succesul într-o vînătoare reală, fie pur şi simplu opere de artă,

8 G.-H. Luquet, *L'art et la religion des hommes fossiles* Paris, Edit. Masson, 1926, p. 116.

[6] Lucian Blaga, *Trilogia valorilor,* Bucureşti, Edit. Fundaţiilor, 1946, p. 286.

[7] *Ibidem,* p. 247, ş.a.

scene de gen reproducînd, fără intenţie magică, un eveniment real sau imaginar. Sînt evocate şi alte fapte: figurile avînd un caracter mixt, umane şi animale totodată, par să stabilească existenţa vrăjitorilor şi a practicilor de vrăjitorie. Se pune însă întrebarea „dacă această reprezentare a unui personaj cu funcţii magice, surprins chiar în practicarea magiei, are în ea însăşi, ca reprezentare figurată, un caracter magic" [9]. în ceea ce priveşte existenţa figurilor hibride — jumătate parte umană, cealaltă animală—, aceasta este dată ca indubitabilă. Care ar putea fi însă semnificaţia acestor figuri? Două interpretări posibile au fost propuse: prima porneşte de la ideea că ele pot reprezenta fiinţe, avînd totodată o natură umană şi animală, adică un fel de „divinităţi" ; a doua, de la ideea că ar reprezenta oameni „deghizaţi" în forme animale. Luquet consideră că aceste tipuri de interpretare par a nu se exclude unul pe altul. „Interpretarea care le consideră ca reprezentînd oameni deghizaţi în animale pare a fi cea mai obiectiv fundată, dată fiind gravura de la Madeleine în care faţa umană este figurată sub mască" [10].

Dificultăţi de interpretare ridică, de asemenea, imprimarea sau figurarea mîinilor pe pereţii cavernelor paleolitice. Că în unele cazuri reprezentarea mîinilor se leagă explicit de practici magice sau că în altele sînt reprezentate „pentru ele însele", adică în scopuri estetice, nu mai încape îndoială. Nedumeririle apar însă în legătură cu „strania particularitate" pe care o prezintă un mare număr de mîini din peştera Gargas, anume că unul, mai multe sau chiar toate degetele sînt lipsite de două falange terminale. Acest aspect este susceptibil să primească două interpretări. Mai întîi, că mîna care a servit drept şablon era fie o mînă intactă cu degetele îndoite sau — a doua interpretare — că ar fi vorba de o mînă mutilată. Luquet acceptă prima interpretare, aducînd argumentul că mutilarea nu era o practică sistematică şi că la scheletele descoperite şi care aparţin perioadei, degetele aveau toate falangele la locul lor. El consideră că imaginile de mîini mutilate au fost executate cu mîini intacte, dar cu degetele îndoite, de unde şi conturul net, desăvîrşit, al mîinii care a servit drept şablon. Aceste imagini, consideră el, „par mai degrabă să corespundă unei intenţii *nonmagice,* deci artistice pur şi simplu, anume din dorinţa de a obţine prin procedeul şablonului imagini cît mai variate" [11]. Dar să consemnăm că finalitatea demersului preistoricianului Luquet rezidă în a integra toate „excepţiile" sub o singură concluzie, de fapt o temerară deschidere de perspectivă.

„Dacă artiştii preistorici au putut, la un moment dat, să execute opere figurate într-o intenţie magică, ni se pare imposibil ca această concepţie să fi existat în perioada iniţială. Magia simpatetică se sprijină esenţialmente pe ideea unei puteri conferite artistului asupra unor fiinţe prin reprezentarea lor. Dar pentru a se putea gîndi să utilizeze într-o intenţie magică reprezentările, el trebuie să fi avut deja ideea de reprezentare, să fi putut concepe că formele artificial create sînt reproduceri mai mult sau mai puţin asemănătoare cu fiinţele naturale. Or, această idee a reprezentării artificiale a fiinţelor naturale este principiul însuşi al artei figurate. Ni se pare deci inevitabil ca artiştii vrăjitori să fi fost precedaţi de artişti pur şi simplu şi imposibil ca arta figurată în faza sa iniţială să nu fi fost o activitate dezinteresată [12].

Această pătrunzătoare observaţie va fi reluată şi întărită de Rene de Saint-Perier, cercetător care observă că „magia nu a stat, cu certitudine, la originea artei preistorice; ea i s-a suprapus atunci cînd arta era în plină dezvoltare (...)• Abilitatea artiştilor a fost pusă în serviciul magiei; în schimb, aceasta a putut contribui la difuziunea şi perfecţionarea artei[13]. <

încercarea lui Luquet, ca şi sublinierile lui Rene de Saint-Perier — în sensul descifrării mentalităţii omului preistoric pornind de la studiul caracterelor stilistice specifice operelor pe care acesta le-a creat şi nu, mai întîi, de la presupusele sale mentalităţi — au impus realmente cîteva lămuriri de principiu deosebit de importante pentru evoluţia însăşi a ştiinţei preistoriei.

O poziţie similară aceleia formulată de Luquet — critica „ipotezei magice" şi, cu deosebire, critica „metodei etnografice" — o regăsim în lucrarea citată a cercetătoarei franceze Annette Laming-Emperaire. Tema sa favorită este *schimbarea metodei* însăşi de interpretare a

[9] *Ibidem*, p. 120.
[10] *Ibidem,* p. 212.

[11] *Ibidem,* p. 226.
[12] *Ibidem,* p. 128.
[13] Ren6 de Saint-Perier, *L'art prdhistorique. Epoque paldolitique,* Paris, Ed. Rieder, 1932, p. 68.

semnificaţiilor artei preistorice. Ea îşi pune, în primul rînd, întrebarea dacă eşecurile înregistrate pînă în acest moment în legătură cu *natura* ceremoniilor şi credinţelor omului preistoric pot fi apreciate ca definitive sau doar provizorii, daca, deci, impasul la care conduce acreditarea „vrăjitoriei de vînătoare" sau a „ideii totemice” poate fi cumva depăşit. Vizînd, deci, schimbarea metodei de interpretare a semnificaţiilor artei preistorice, cercetătoarea franceză cere imperios să se treacă la „critica globală" a metodei etnografice, urmărindu-se, cel puţin, două obiective mai importante: dezvăluirea slăbiciunilor metodei etnografice *în ea însăşi* şi, în al doilea rînd, recunoaşterea insuficienţei studiilor prealabile efectuate asupra documentelor preistorice.

Probleme de *metodă, datare* şi *documentare* sînt, şi pentru Andre Leroi-Gourhan, fundamentale în operaţia de acoperire ştiinţifică, obiectivă, a oricărei teorii, ipoteze sau simple afirmaţii cu privire la semnificaţia artei preistorice. Din paragraful precedent s-a putut observa că celebrul antropolog şi arheolog francez leagă problema semnificaţiilor de studiul aprofundat al *evoluţiei stilistice* a tuturor formelor de artă atribuite paleoliticului. Este însă drept, va observa el, că „nu este întotdeauna uşor de a degaja complet figuraţia estetică de ceea ce rămîne profund legat de elanurile elementare ale omului preistoric" [M].

Rămîne însă ferm în afirmaţia că ipoteza „vrăjitoriei de vînătoare" este „manifest insuficientă", că ea este clădită pe observaţia că anumite figuri de animale poartă răni. Or, observă el, numărul de animale rănite este foarte mic, sub 10%. Să reţinem însă că originalitatea concepţiei sale în problema atît de delicată a semnificaţiilor artei paleolitice rezidă în faptul că acreditează ipoteza unui „cult al fecundităţii". Andre Leroi-Gourhan susţine în acest sens că fondul sistemului se sprijină pe alternanţa, complementaritatea sau antagonismul valorilor bărbăteşti şi feminine şi că am putea gîndi la un cult al fecundităţii, în sprijinul acestei idei el invocă argumentul în virtutea căruia „oamenii paleoliticului cunoşteau, fără îndoială, o diviziune a lumii animale şi umane în două jumătăţi confruntate şi concepeau că uniunea acestor două jumătăţi domină economia fiinţelor vii". înfavoarea acestui argument ar pleda „discreţia semnelor sexuale pe figuri", „pudicitatea artei paleolitice în general", ceea ce atestă faptul că „nu în detaliile anatomice ale acestor semne se exprimă esenţialul reprezentării". „Fără a forţa materialele putem lua ansamblul artei figurative paleolitice ca expresie a concepţiilor asupra organizării naturale şi supranaturale (care nu fac decît o singura, problemă pentru gîndirea paleolitică) asupra lumii vii” [ls].

Poziţia de principiu a lui Andre Leroi-Gourhan în chestiunea semnificaţiilor artei paleolitice decurge din analiza minuţioasă a grotelor franco-cantabrice, din afirmaţia scrupulos demonstrată că sanctuarele paleolitice au o structură figurativă bine determinată, corespunzînd reprezentărilor religioase 'legate de opoziţia şi complementaritatea elementelor bărbăteşti şi feminine.

Un alt aspect important, unul din cele mai disputate încă din perioada de închegare a preistoriei ca ştiinţă — aspect legat, de asemenea, de problema semnificaţiilor artei preistorice şi, în general, de mentalitatea omului preistoric — priveşte raportul dintre *artă, magie* şi *religie.* Cu privire la acest raport s-a creat, într-adevăr, „un focar de confuzii", fie în sensul că se vorbeşte, în chip nediferenţiat, de „religiile preistorice", fie că magia este asimilată, deseori, cu religia. Primul cercetător care face o distincţie interesantă în acest sens este Luquet. La întrebarea dacă, de exemplu, cultul morţilor atestă „religiozitatea funciară" a omului paleolitic şi a omului în general, Luquet observă că ceea ce s-a numit cultul morţilor „constă din toate practicile prin care omul paleolitic a aplicat cadavrelor umane un *tratament intenţional, dovedind că se stabileşte o diferenţă între ei şi restul animalelor”.* Dar evocînd şi alte argumente, Luquet apreciază că „este inutil să căutăm a discerne dacă atitudinea religioasă a paleoliticului, pe care o extragem din vestigii puţin numeroase şi ambigue, merită mai mult numele de religie sau de magie (...)• Pentru această epocă noţiunile magie şi religie pot fi luate ca sinonime” [16].

James Frazer afirmă însă decis şi fără echivoc, spre deosebire de alţi gînditori, ideea anteriorităţii magiei faţă de religie. Opoziţia lor de principiu rezidă în faptul că „magia

) [11] Andre I^eroi-Gourhan, *La prehistoire de l'art occi dental, ed. cit.,* p. 34.

[15] *Ibidem,* p. 120.
[16] *Ibidem,* p. 207.

încearcă să constrîngă şi să forţeze, şi nu cum ar face religia, să concilieze" [17] ...

Dar diferenţele de principiu au fost mai net delimitate de Georg Lukâcs. El reţine, în primul rînd, în deplin consens cu Frazer, *caracterul eminamente practic* al magiei. Un asemenea caracter va fi subliniat, la noi, de Lucian Blaga. Important în magie nu este admiterea existenţei „spiritelor", ci practicitatea ei, faptul că acestea sînt tratate exact în maniera în care sînt tratate obiectele neînsufleţite. Magia tratează forţele transcendente oarecum „tehnologic", observă Lukâcs, iar aceasta pentru că în sistemele practicii magice accentul afectiv — teamă, speranţă, primejdie etc. — este generat strict de nevoile omului cotidian. Spre deosebire de accentul afectiv propriu atitudinii magice, accentul afectiv propriu atitudinii religioase este îndreptat spre un ceva *principial transcendent,* spre un dincolo în raport cu viaţa pămîntească reală. Nu mai este vorba, ca în magie, de un „ce" necunoscut", ci de un„ce" principal incognoscibil. Alături de magie şi religie, arta este, de asemenea, o „formă antropomorfizantă de viaţă" (totalitatea accentelor se raportează la cin). Opoziţia de principiu dintre aceste două forme
— artă şi religie — se instituie, în primul rînd, în legătură cu problema *caracterului fictiv* al obiectelor împlinirii în artă şi în religie. „Dacă arta îşi aduce întotdeauna şi pînă la capăt caracterul ei de „ficţiune", *fictivul* în religie ridică întotdeauna pretenţia de a fi o realitate transcendentă mai adevărată decît aceea a vieţii cotidiene" [18]. Arta are, prin excelenţă, un caracter axiologic accentuat terestru uman. „Căci renunţarea plăsmuirii artistice la pretenţia de a fi realitate implică obiectiv un refuz al transcendenţei, al unui dincolo" [19].

Se poate, desigur, lesne observa că, în raport cu poziţiile şi concepţiile mai înainte prezentate, Georg Lukâcs pătrunde mai adînc în firea magiei, artei şi religiei, că tezele sale izvorăsc din disocieri în sfera aceluiaşi principiu (antropomorfismul), ceea ce i-a permis să depăşească, prin implicarea în analiză a metodei materialist-dialectice şi istorice, tradiţia raţionalistă de la care se revendicau Frazer şi alţii.

Constituirea ştiinţei preistoriei şi diversificarea — astăzi din ce în ce mai accentuată — a „ştiinţelor preistorice" au generat raporturi de integrare complexă cu întregul corp al ştiinţelor naturale şi umane deopotrivă sau, cel puţin, o reelaborare a relaţiilor dintre ele. Fapt este că încă din pragul secolului nostru s-a trecut la reexaminarea însăşi a fundamentelor ştiinţifice şi ideologice pe care se ridicaseră teoriile tradiţionale, la reluarea cercetărilor din unghiuri susceptibile să surprindă la originile umanităţii o cauzalitate mai bogată. Multe erori de concepţie au fost depăşite sau corectate, iar reîmprospătarea informaţiei şi a viziunii au scos din discuţie demonstraţii care luaseră o formă fantezistă. întrebarea ar fi însă aceasta: cum a primit gîndirea filozofică datele şi ipotezele interpretative furnizate de ştiinţele preistoriei şi dacă în planurile demersului filozofic s-au produs, ca urmare, anume mutaţii? Un răspuns exhaustiv, clădit pe toată întinderea implicată de această întrebare, nu este posibil în acest cadru. Pentru mai multe detalii — privind problematica originilor artei în general şi modurile filozofice contemporane de interpretare a ei, ne îngăduim să trimitem cititorul la lucrarea noastră intitulată *Originile artei* (Bucureşti, Edit. Meridiane, 1981).

[17] George James Frazer, *op. cit.,* p. 189.

[18] Georg Lukâcs, *Estetica*, Bucureşti. Edit. Meridiane, voi. I, 1972, p. 278.

[19] *Ibidem,* p. 278.

1. *Natura valorii şi a idealului artistic*

Problema valorii artistice se pune astăzi cu o deosebită acuitate, soluţiile ei fiind de mare interes atît din punctul de vedere al esteticii, cit şi din cel al istoriei şi criticii de artă. Este oare opera de artă un simplu „obiect", agreabil pentru contemplator, sau ea este purtătoarea unui *mesaj*, adică *semnificantă, referenţială* — transmiţînd de la creator la contemplator, o reacţie umană în prezenţa realităţii naturale, sociale, psihologice? Această problemă a „referinţelor" la care trimite imaginea artistică este una din problemele puse cu acuitate de *abstracţionism,* cum vom vedea mai încolo. Dacă arta autentică *nu* este o imitaţie plată a realităţii, o „reproducere" cvasimecanică, ca aceea realizată în filmul fotografic impresionat în substanţa lui chimică, această artă autentică nu se poate dispensa de *referinţa* la realitate, pentru *a sugera* contemplatorului *ceva* ce este capabil să pună în vibraţie sensibilitatea lui. în ce constă *valoarea* operei de artă? Dacă opera este un simplu ,,*obiect"* care se „prezintă" doar contemplatorului, fără să reprezinte[1] nimic — atunci analiza ei în spiritul structuralismului riguros, sincronic, este suficientă. Dacă însă opera este „comunicare", atunci se impune transcenderea analizei ei structurale, pentru ca, pornind mai departe, să ajungem la *valorizarea ei adecvată,* la înţelegerea diacroniei ei, a apariţiei ei într-un *timp istoric,* în raporturile ei cu toate celelalte realităţi socioculturale, în contextul cărora se iveşte sau fiinţează ca operă de artă. Soluţia problemei este de mare însemnătate şi pentru a înţelege funcţia gnoseologică a artei.

Se impune însă, mai întîi, înţelegerea corectă a ceea ce este *valoarea* artistică autentică, adică acea însuşire specifică, ce depăşeşte trăsăturile *ontice,* obiectuale, ale operei, pentru a depista caracterul *axiologic* al artei şi al frumosului, atunci cînd „obiectul estetic" (natural şi artistic) se reflectă într-o conştiinţă care îl apreciază ca atare.

în dezbaterile estetice din ultimele decenii, teza operei de artă considerată ca „obiect opac" sau ca „structură" de-sine-stătătoare capătă o amploare nouă, care cere o analiză mai atentă. Cercetarea structuralistă urmăreşte determinarea riguroasă a unei opere de artă în aşa fel încît să se poată preciza ce este „universal" (şi nesupus evoluţiei) în comunicarea pe care o realizează arta. Dar, spre deosebire de critica transcendentală kantiană care găsea, cum vom vedea, în *subiect* universalitatea şi necesitatea judecăţii estetice, critica structuralistă caută „universalul" în *obiectul* estetic. Pe acest drum, adepţii „noului roman" francez (pe care Alain Robbe-Grillet îl numeşte *objectal)* nu-şi propun să descopere personaje sau fapte, ci să *structureze* fraze. Iar cititorului nu i-a rămas altă satisfacţie estetică decît aceea de a detecta structura „scriiturii", cu meandrele ei, cu „tensiunea" ei proprie. Roland Barthes susţine că „scriitorul nu se poate defini în termeni de rol sau de valoare, ci numai printr-o anumită conştiinţă a cuvîntului. Este scriitor acela pentru care limbajul constituie problemă, care îi

[1] Reprezentarea, despre care se vorbeşte aici, *nit* înseamnă o reproducere (chiar transfigurată) *figurativă*, ci o referire la o reacţie umană, o ,,trimitere" la ceva pentru care opera de artă este un *semn* şi nu un simplu obiect neutru, fără altă putere de solicitare decît a sen- zoriului contemplatorului.

încearcă profunzimea, nu *instrumentalitatea sau frumuseţea"* [2]. Ideea de „obiect" artistic, care există prin sine, care se *prezintă* şi nu *reprezintă,* s-a extins în estetica contemporană, pornin- du-se de la plastică, iar în plastică de la arhitectură, ale cărei creaţii sînt, ca realizări artistice, într-adevăr „obiecte" create pentru ele însele (dacă excludem funcţia lor utilitară) şi nu pentru a re-prezenta. Maurice Raynal formulează ideea că „tabloul nu va mai reprezenta o *evocare* anecdotică, ci un soi de fapt particular, comportînd raţiunea sa de a fi, în sine" [3]. Ideea de „construcţie" devine din ce în ce mai mult independentă de faptul că o compoziţie artistică evocă o semnificaţie pentru cel ce receptează opera. Se încearcă astfel definirea *esteticului* numai în funcţie de *obiectul* artistic, de *imanenţa* lui, indiferent de subiectul care-l receptează, independent deci de *transcendenţa socială* în care se stabileşte raportul obiect-subiect. Această teză se regăseşte şi în teoria artei ca „fapt", existent doar în momentul desfăşurării lui, aşa cum apare la teoreticienii *„action-painting"*-ului, la Harold Rosenberg de exemplu. Indiferent de semnificaţia sa, actul în sine de a picta ar reprezenta *onticul* artistic, *axiologicul* rămînînd în afara considerentelor criticului[4]. Aceeaşi situaţie o regăsim şi în compoziţiile lui John Cage, pe „piane preparate"; Daniel Charles susţine că, prin aceste compoziţii, muzica „devine o artă a momentului, adică a cărei apariţie este riguros sinonimă cu dispariţia ei şi pe care « consumaţia » o aduce la distrugere. Poate că aici se atinge arhetipul unei estetici a ceea ce poate fi denumit « *non finito* »: la limită conceptul de reînnoire a operei devine aici fără obiect" [5]. John Cage însuşi declară că muzica sa este numai *„un fel nou de a asculta,* o tentativă nu de a înţelege ceva, care se spune (...) ci pur şi simplu o atenţie la *activitatea sunetelor".*

[2] Roland Barthes, *Critiqus et vMte,* Paris, Seuil, 1966, p. 47.
[3] Maurice Raynal, *Picasso,* Paris, Flammarion, 1959, p. 49.
[4] Harold Rosenberg, *The tradilion of the New,* New York, 1959, passim.

Din cele amintite se pot desprinde consecinţele extreme care par a rezulta din anumite poziţii teoretice, cu referire la relaţia obiect- subiect în artă. „Obiectul" artistic este golit de *semnificaţie umană,* accentul trece către ceea ce ar fi simpla prezenţă ontică a realizării artistului. Or, tocmai această deplasare de accent este semnificativă, în legătura ei cu atacurile date împotriva *umanului* în artă, împotriva a ceea ce prezenţa omului a adus ca dimensiune nouă a realităţii.

Dar „obiectul" artistic nu poate fi numai un obiect „opac". Acest „obiect" are o transparenţă care îngăduie să se vadă *semnificaţia umană* inclusă în actul de cunoaştere artistică. Negarea acestei transparenţe duce la negarea *umanismului* artei. Sigur, această transparenţă nu este cristalină. Tocmai excesele esteticii naturaliste, care cere limbajului artistic o limpiditate şi o univocitate identice cu ale limbajului teoretico-ştiinţific — care preconizează anularea polisemiei artei, care vrea să înlocuiască sugestia cu aserţiunea fermă, cono- tativul cu denotativul — duce la lucrări seci, schematice, didacticiste, care nu reprezintă nici un act de cunoaştere ştiinţifică (pentru că, în haina fenomenului, sînt lipsite de rigoare şi acurateţe logică) şi nici un act de *cunoaştere artistică* (pentru că sînt lipsite tocmai de calităţile amintite ale acestei modalităţi de cunoaştere).

„Transparenţa" obiectului artistic înseamnă numai capacitatea limbajului artistic de a sugera *semnificaţii,* de a oferi cunoaşterii,

[5] Daniel Charles,' *Uesthetique du non finito chez John Cage,* în „Revue d'esthetique" nr. 2—4/1968.

odată cu *constatarea* realităţii omului concret (în relaţiile lui cu lumea), *aprecierea* acestei realităţi, *valorizarea* ei, în cadrul unui sistem de referinţă despre care vom vorbi îndată, în cunoaşterea artistică, de aceea, mai accentuat decît în alte modalităţi de cunoaştere, *subiectul* gnoseologic este nu numai *homo sapiens* şi *homo faber,* ci şi *homo significans* [6].

Această, trăsătură specific umană, care îi dă omului capacitatea să *semnifice,* face ca obiectele, procesele, acţiunile să aibă *pentru om* nu numai realitatea lor *ontică,* ci şi una *axiologică,* să fiinţeze nu numai ca existenţe ci şi ca *valori.*

Realitatea are, cum ştim, o prezentă ontică independentă de conştiinţa umană. însuşirile materiale ale obiectelor fără viaţă, ale fiinţelor şi ale omului — ca entitate biologică specifică — există obiectiv cu şi fără reflectarea lor în vreun *subiect,* înaintea şi în afara oricărei conştiinţe. Dar, *pentru om,* această realitate există totdeauna ca relaţie între obiect şi conştiinţa sa — subiect — ,omul fiind singurul animal care „se referă” totdeauna, ansamblul conştiinţei sale fiind o sinteză de sisteme de referinţă. Marx arată că . .obiectul meu poate fi numai confirmarea uneia din forţele mele esenţiale, neputînd deci exista pentru mine decît aşa cum forţa mea esenţială există ca aptitudine subiectivă pentru mine, pentru că sensul unui obiect (...) se mărgineşte pentru mine exact la atît cît cuprinde simţul *meu,* de aceea simţurile *omului* social sînt altele decît acele ale omului nesocial. *.. ”* [7]*,* adică ale fiinţei biologice existente înaintea apariţiei societăţii. Toate obiectele reale, ca şi propriul său trup, capătă pentru om *sens,* devin *semnificante,* în măsura în care *el le reflectă* în conştiinţa sa, ca factor subiectiv extrem de complex, din ce în ce mai complex pe măsură ce societatea se dezvoltă şi simţurile umane devin din ce în ce mai mult *simţuri sociale* şi nu simple organe biologice, în funcţie de amplificarea vieţii sociale, *esenţa umană* evoluează, devine o sinteză a cît mai numeroase determinări, dar mereu îşi păstrează această calitate de a fi un *centru de referinţă.* Lunecarea către absolutizarea acestui „centru de referinţă”, pînă la negarea existenţei obiec telor în absenţa lui duce, după cum ştim, la idealism. Dar de teama acestei primejdii de absolutizare nu ne este îngăduit să uităm că numai în măsura în care omul *se referă* la anumite criterii (constituite obiectiv în procesul vieţii sociale) el îşi păstrează *esenţa* umană.

Această „referire” continuă acordă, *pentru om, valori* lumii înconjurătoare şi propriilor lui stări subiective, propriilor lui trăiri.

Valorile sînt deci calităţi pe care le capătă, *pentru om,* elementele realităţii (obiecte, procese, fapte, stări psihologice) privite prin prisma unei *atitudini* umane (etice, estetice, teoretice, politice, magico-religioase) a unei colectivităţi (gintă, trib, clasă, naţiune, popor), atitudine *determinată de factori sociali.* Pentru a putea transmite şi conserva aceste valori, oamenii îşi făuresc *limbaje,* alcătuite din elemente materiale (sunete, gesturi, obiecte selectate sau făurite de om, semne grafice alcătuite din linii sau culori, formule ştiinţifice, „modele”). Aceste elemente materiale au însă *sens uman,* în măsura în care o colectivitate socială le integrează într-un anumit *sistem de referinţă,* corespunzător unei anumite *scări de valori.* Altfel rămîn inerte, mute, „nu pot fi citite”, devin realităţi materiale «sociale, «numane, fără sens, incapabile să exprime şi să comunice o „referinţă” umană. „Transportaţi statuia pe care o admiraţi — spune Paul Valery — la un popor îndeajuns de diferit de al nostru; ea nu este (atunci) decît o piatră insignifiantă. Un Parthenon nu este (pentru acel popor) decît o carieră de marmură”. Sensul suportului material al valorii este grăitor numai pentru acea societate în care valorile exprimate s-au constituit în mod obiectiv, prin *aprecierea socială,* ivită in vîltoarea vieţii sociale, în procesul practicii sociale, în muncă şi în activitatea obştească (sau pentru cercetătorii care izbutesc, după milenii, să reconstituie măcar liniile generale ale vieţii sociale pe care vicisitudinile istoriei au făcut-o la un moment anumit să dispară, ca de pildă monumentele aztece şi incaşe, scrierea hieroglifică sau orna- mentica vaselor neolitice.)

Valorile spirituale (al căror ansamblu îl constituie cultura spirituală) apar în procesul creaţiei istorice datorită rolului *activ* al conştiinţei sociale (determinată, fireşte, în ultimă analiză, de existenţa socială). Conştiinţa individuală — fireşte cu autonomia ei *relativă* (întîmplarea ca formă de manifestare a necesităţii) — valorizează în funcţie de criteriile

[6] Cf. Marcel Breazu, *Ontic şi axiologic în opera de artă*, în voi. *„Akten des XIV Internationalen Kongresses fur Philosophie”,* Wien, 1968. Caracteristica de *significans* a lui *homo* a fost reluată şi de H. Wald, *Homo signi- fincas,* Bucureşti, Edit. ştiinţifică, 1971.

[7] K. Marx, Fr. Engels, *Despre literatură,* voi. I, Bucureşti, Edit. politică, 1966.

care se constituie în conştiinţa socială prin acţiunea legităţii istorice, a necesităţii obiective.

Cînd vorbim despre criteriile de valorizare ale marilor personalităţi creatoare, nu vorbim despre aprecierile lor cu caracter subiectivist (manifestări evanescente ale preferinţelor individuale), ci despre ceea ce în conştiinţa acestor *personalităţi creatoare* apare ca expresie generală a conştiinţei sociale, a grupului istoriceşte constituit, al cărui *exponent* devine *personalitatea* (artistică, politică, morală), *creatoare de valori.*

In artă există personalităţi care *devansează* gustul mediu (al epocii, sau al clasei respective). Dar noile valori estetice ivite prin creaţia acestor personalităţi se constituie pentru că respectivii creatori valorizează propria lor activitate artistică (propriile lor opere) în raport cu *criteriile care încep să se constituie ca rezultantă a necesităţii istorice,* în conştiinţa avan- gardei grupului social pe poziţiile căruia se situează artistul. Aşa s-a întîmplat cu toţi marii artişti care au luptat împotriva academismului, împotriva anchilozei în criterii de valorizare care se perimaseră istoriceşte. Ei au creat valori noi, care s-au impus apoi gustului general şi au intrat în alcătuirea idealului estetic respectiv, numai pentru că s-au situat pe linia criteriilor de valorizare, care se constituie prin necesitate istorică, legică.

Pentru a *crea,* ei au trebuit să valorizeze, adică să dea o nouă dimensiune elementelor materiale, actelor fizice, care în felul acesta se „umanizează” (Marx) şi care altfel sînt *mute,* brute, inexpresive — anistorice, asociale, anu- mane. Dacă nu ţinem seama de asta, fie că vrem sau nu, ne situăm pe poziţia vulgarizatoare care susţine că valorile estetice există înaintea apariţiei omului şi a societăţii, că au un caracter *natural.*

Criteriile de valorizare se formează în mod obiectiv prin dezvoltarea *obiectivă* a societăţii. *Nu* capriciile individuale le trasează şi de aceea *nu* printr-un decret subiectivist al unui critic sau altul ele ar putea suferi „mutaţii”. *Criteriile de valorizare se constituie prin acţiunea conştiinţei sociale, în fiecare etapă istorică, iar această acţiune nu se desfăşoară la întîmplare, ci este determinată în ultima analiză, de condiţiile complexe ale vieţii sociale, de existenţa materială a societăţii în genere.* Iată de ce, *împotriva absolutismului metafizic,* estetica marxistă susţine evoluţia *continuă* a idealului estetic, a criteriilor de valorizare estetică; iar împotriva impresionismului în critică vorbeşte despre *stabilitatea relativă* a acestui ideal, a cărui determinare obiectivă sîntem datori s-o căutăm în ultimă analiză în condiţiile social-istorice în care apare fiecare operă de artă.

înseamnă asta oare că nu există valori artistice perene? Cum am putea atunci explica preţuirea pe care o acordăm şi astăzi lui Homer, Leonardo da Vinci sau Bach, deşi ei au creat în numele altor idealuri decît ale noastre?

încă în *Manifestul Comunist,* Marx şi Engels au arătat că, de-a lungul diferitelor orînduiri bazate pe exploatare, condiţiile create de exploatare au trebuit să se reflecte în conştiinţa socială, conştiinţa „tuturor veacurilor”, care în ciuda diversităţii şi a varietăţii ei se mişcă în cadrul anumitor forme comune de reflectare. Năzuinţa spre libertate, dorinţa aprinsă a înlăturării mizeriei, ura împotriva asupririi, mişeliei şi nedreptăţii, preţuirea dem- nităţii, generozităţii, curajului, dispreţul pentru nemernici, laşi şi meschini, iată atîtea sentimente *comune* oamenilor din toate orîndui- rile şi care intră în constituirea idealului social, *variat,* în numele căruia se face valorizarea.

Dar nu numai atît. Sentimente umane mai adînci, cu rădăcini uneori în natura biologică a omului — dragostea de mamă, dragostea între bărbat şi femeie, amiciţia, gelozia, concupiscenţa — sînt realităţi care depăşesc limitele orînduirii sociale. Cum am putea să facem abstracţie de existenţa lor în constituirea valorizării etice şi estetice? Nu putem uita *însă,* că aceste permanenţe umane se tinctureaza în mod diferit, de la epocă la epocă, şi că dragostea lui Romeo pentru Julieta *nu este identică* cu a eroilor unui roman contemporan, iar eroismul lui Mucius Scaevola are alt caracter, decît cel al unui luptător social din zilele noastre.

înţelegerea judicioasă a *caracterului istoric* al criteriilor de valorizare trebuie să ajute la în- ţelegerea lor. Concepţia marxistă despre valoare se bazează pe concepţia marxistă despre *om ca produs al societăţii,* despre om *ca subiect care se transformă continuu pe sine,* odată cu transformarea obiectului. Acest subiect real nu are nimic comun cu „eul transcendental", etern şi imuabil al doctrinelor neokantiene sau fenomenologice, „eu” situat în afara societăţii, ignorînd existenţa societăţii, legitatea ei obiectivă, caracterul determinant pentru conştiinţă al existenţei ei materiale.

Marx a descoperit tocmai dialectica acestui subiect *real,* dialectica omului social, subiect

interdependent cu obiectul, fără să-i nege elementele de permanenţă (valabile *nu* ,,în eternitate”, ci de-a lungul mai multor orînduiri), insistînd însă asupra transformării continue a conştiinţei, *în întreaga ei configuraţie,* ca urmare a schimbărilor din existenţa materială a societăţii. Această conştiinţă este factorul care valorizează, iar acţiunea sa este în funcţie de determinarea ei obiectivă.



Valorizarea estetică se realizează deci prin aprecierea (în funcţie de o anumită scară de valori legată de un întreg sistem de valorizări) a anumitor obiecte sau creaţii umane, care au calităţi materiale, dar care nu devin estetice decît în măsura în care sînt asimilate estetic de conştiinţa umană. Asimilarea estetică presupune o conştiinţă estetică a societăţii, care reprezintă reflectarea, la modul estetic, în conştiinţa socială, a existenţei sociale.

Valorificarea estetică *individuală* este actualizarea potenţialităţii acestei conştiinţe estetice a unui grup social, într-o epocă istorică determinată (cu variaţii *neesenţiale* de la individ la individ, în funcţie de diferite date personale ale subiectului valorizator individual).

Sensibilitatea artistică este capacitatea de *reacţie umană la valori de mai mare amploare, mai complexe şi cu mai multă profunzime* decît valorile estetice „pure” acelea de care îşi propunea Baumgarten să se ocupe, în a sa „ştiinţă a cunoaşterii sensibile sau gnoseologie inferioară” *(„scientia cognitionis sensitivae, theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulchre cogitandi, ars analogi rationis”)* şi care, urmînd această filieră, se regăseşte în concepţiile „puriştilor” contemporani, la teoreticienii „formei”, ca *esteticitate* absolută. Valoarea *artistică* depăşeşte esteticul „pur” (cuprinzîn- du-1 însă în miezul ei) şi opera de artă este *eteronomă* (aşa cum, între alţii, a arătat, la noi, Tudor Vianu). Abordarea operei de artă, într-o estetică a zilelor noastre, presupune, cert, o *cercetare a specificităţii* ei estetice (pentru a nu o confunda cu o lucrare teoretică, didactică sau etică), dar nu se poate limita la atît. Caracterul *ontic* al operei, structurile ei obiectuale, cercetarea fenomenologică a *imanenţei* sale, nu poate duce la epuizarea cunoaşterii *esenţei* artistice specifice. Nu vom putea surprinde această esenţă decît realizînd cercetarea acestei *imanenţe în strînsă legătură (sinteză) cu ceea ce constituie transcendenţa socială,* în care opera apare şi este receptată, în specificitatea ei *axiologică.* ■¥

Valoarea artistică se constituie deci în relaţia *obiect artistic—subiect social.* Acest „subiect social” se constituie istoriceşte, cum a arătat Marx, şi este reprezentat de publicul consumator de artă, în înţelesul cel mai larg al cuvîntului reprezentat astăzi în ţara noastră de masele de milioane de oameni ai muncii. Rezultă că *valoarea artistică* nu poate avea nici caracter subiectivist aprioric (şi deci judecata de valoare nu poate fi transcendentală) ea nu se poate constitui decît *aposteriori,* ca urmare a *experienţei estetice,* dar ea nu rezidă, imuabilă, îngheţată în *„invarianţi" estetici,* în structurile materiale ale „obiectului” artistic. Acest „obiect” artistic, de valoare autentică, are însuşirea de a fi *polisemie* (prin caracterul cono- tativ al limbajelor artistice) şi de a închide în sine, în stare latentă, numeroase interpretări posibile care depăşesc intenţia iniţială, poate limitată, a artistului de a transmite un anumit mesaj. Dar polisemia operei înseamnă numai potenţialitatea desfăşurării ei „în evantai”. Metafora aceasta trebuie înţeleasă oarecum *adlitteram.* Cu cît o operă cuprinde în structura ei nu numai un singur sens posibil de interpretare (cel denotativ, care ar corespunde evantaiului închis, rectiliniu) cu atît este mai bogată pe plan artistic, vizează solicitarea unor sensibilităţi artistice multiple, de-a lungul timpului, pe spaţii geografice vaste, la niveluri variate de receptare. Dar, încă o dată, desfăşurarea polisemică se poate face „în evantai”, adică într-o deschidere în suprafaţă a unui arc de cerc de 180°. Dacă presupunem că urmărim sa deschidem „mai larg” evantaiul polisemie, riscăm să-i rupem, să destrămăm structura reală a operei. Extinzînd arcul de cerc către 360° intrăm în zonele *ambiguităţii,* acordînd *interpretării* (şi deci constituirii, în condiţii istorice date, a valorii artistice) un drept pe care nu-l poate solicita: dreptul de a căuta în operă sensuri contradictorii, de tip „alb-negru”. Dacă mergem către o asemenea *ambiguitate,* nu pledăm pentru polisemia autentică a operei, ci pentru o poziţie care riscă să dizolve orice *criterii* de valorizare. O asemenea ambiguitate ni se pare nepermisa, atît pentru creatorul de artă (care, prin actul lui de „instaurare” (Souriau) realizează un act de *antientropie,* altfel, iluzoriu), cît şi pentru *interpretul* operei (fie el contemplator obişnuit — pentru care de

fapt artistul autentic creează — fie el critic, regizor, dirijor, instrumentist, actor etc.).

în condiţia omului contemporan sensibilitatea artistică (în raport cu care se constituie valoarea artistică în zilele noastre şi deci şi criteriile ei de apreciere) este în funcţie de un complex *sistem de referinţe* (omul fiind, cum ştim de la Marx, singura fiinţă care „se referă” totdeauna la ceva, fiind tocmai de aceea *homo significans).* Acest sistem porneşte de la condiţiile materiale pe care le găseşte, în diferite orînduiri, în lumea contemporană şi se ridică, prin medieri stufoase şi întortocheate, la aceea ce Abraham Moles a numit ,,logosferă”. Această „logosferă” contemporană este într-o evoluţie accelerată, datorată ultrarapidei dezvoltări a revoluţiei ştiinţifico-tehnice contemporane şi restructurărilor revoluţionare în organizarea societăţii. Pe de o parte, „explozia informaţională”, pe de altă parte, extinderea diferitelor mass-media solicită totodată *senzorialitatea, afectivitatea, inteligenţa* şi *tensiunile volitive* ale omului de astăzi, într-o măsură nicicînd în- tîlnită în istorie. Această solicitare superlativă creează, poate mai mult decît oricînd, nevoia ca *omul să se regăsească pe sine în artă* (în *esenţa sa evoluată,* în raport cu *condiţiile istorice prezente,* în care viitorul invadează cu rapiditate). Aici intervine goana curentelor artistice moderne, în căutare continuă a noutăţii în acord cu *sensibili/atea artistică* a vremii. (Trecem peste ceea ce este pseudonoutate artistică, peste ceea ce este numai căutarea adecvării la *valorificarea* financiară a lucrărilor în raport cu „bursa” negustorilor de artă —- ceea ce este în afara problemei valorizării artistice). Această *sensibilitate artistică* are astăzi, pe de o parte, între coordonatele ei, un factor de *universalitate,* care ţine de faptul că transformările amintite au elemente comune pe toată suprafaţa Terrei (prin crearea unei *ambianţe* cotidiene rezultate de pe urma introducerii progresului tehnic), pe de altă parte, factori *naţionali* de mare intensitate şi factori *sociali,* care ţin de condiţiile atît de diferite de la o orînduire la alta. O capodoperă contemporană, cu eminente virtuţi polisemice, are a ţine seama de toţi aceşti factori. Se adaugă în plus existenţa a diferite *niveluri de receptare artistică,* în funcţie de gradul de educaţie estetică atins de o categorie sau alta de iubitori de artă.

Criteriile de valorizare contemporană au a se orienta în funcţie de toţi aceşti factori. Nu poate să aibă temei o ierarhizare a valorilor care ar face abstracţie de ansamblul complex al determinanţilor sensibilităţii artistice a prezentului. Nu putem trece peste cuceririle cercetărilor bazate pe tehnici de rigoare ştiinţifică ca cele ale structuralismului, informaticii, semioticii. Cercetarea *onlicităţii* operei nu mai poate fi eludată astăzi. *Absenţa „structurării”, entropia estetică, este primul semn al absenţei valorii artistice.*

Dar instalarea definitivă în analiza structurii nu poate duce la găsirea criteriilor autentice de valorizare. Esteticianul, criticul de artă, istoricul de artă au obligaţia să meargă dincolo, să înceapă transcenderea cunoaşterii operei în imanenţa ei, pentru a depista semnificanţa acestei opere în cadrul „cîmpului ideologic” (Umberto Eco) în care ea este receptată. Valoarea artistică vie (şi nu cea latentă, dormi- tîndă) *aici* poate fi găsită. Criteriile de valorizare (şi *nu* normativizarea) *aici* se pot afla. Ele vor fi urmărite, urmărind *tensiunea struclurantă* a artistului care făureşte „obiecte” artistice, capabile să semnifice ceva pentru sensibilitatea tensionată a consumatorului de artă din lumea contemporană. Tocmai în condiţiile existenţei a numeroase niveluri de receptare nu vom putea vorbi de criterii absolute: trebuie să ţinem seama şi de sensibilitatea, încă insuficient educată, a numeroase categorii de iubitori de artă şi să găsim căile dezvoltării acestei sensibilităţi prin opere care nu fac concesii rudimentarităţii estetice, sau kitsch-ului; dar trebuie să avem în vedere şi sensibilitatea artistică de amplă boltire a acelora care ating complexitatea spirituală la nivelul epocii.

Această găsire a criteriilor de valorizare cere exegetului contemporan un efort de mare complexitate. Dar el poate şi trebuie să fie făcut, ţinînd seama de întreg ansamblul de factori care prezidează la constituirea obiectivă a criteriilor de valorizare, fără de existenţa cărora se deschide drum liber oricărei imposturi artistice, inconsistenţei şi evanescenţei gusturilor, degradării artei şi pervertirii funcţiei ei formatoare, social-educative.

Problema valorizării operei de artă este strîns legată de cea a conotaţiilor oricărui limbaj artistic. Pentru vivificarea acestor conotaţii este necesară existenţa (şi apelul) unui fond aperceptiv definit, la contemplatorul operei.

Sigur că (în această direcţie) o interpretare modernă, să zicem, a oratoriilor lui Bach, I-ar fi nedumerit (ca să folosesc un eufemism) pe Bach însuşi. Numai că interpretarea de

astăzi nu se adresează lui Bach, ci auditorilor contemporani, al căror fond aperceptiv (legat de universul sonor şi, în genere, cultural artistic) trebuie să fie pus în vibraţie. Fără a trăda esenţa emoţiei muzicale bachiene, interpretul de astăzi are a pune în valoare conotaţiile latente (prin sonoritate, ritm, frazare) existente în partitura oratoriilor, care să fie capabile să vorbească acestui fond aperceptiv contemporan, fără de vibraţia căruia realitatea ontică a operei lui Johan Sebastian nu este valorizată, sau este valorizată pe planul ştiinţific, muzicologic, al erudiţilor, şi nu pe cel artistic al melomanului de astăzi.

Problema valorii este legată de problema semnului („simbolului" — Cassirer) ca problemă a capacităţii (specifice) umane de creaţie a unui „univers" inexistent înaintea apariţiei capacităţii de a semnifica şi de a făuri obiecte semnificante (ca, de exemplu, — eminent!—, arta). Dar dacă lumea valorii este diferită (deşi *nu* independentă) de obiectual nu putem rămîne la simpla aserţiune a „apriorismului" formelor noastre de cunoaştere. Apriorismul presupune aceste „forme" ca fiind eterne şi de natură misterioasă (de ce sînt acestea şi nu altele?) în vreme ce, încercînd să vedem cum se constituie „formele" şi (consecutiv) valorile, vom constata istoricitatea lor şi dependenţa lor de condiţiile social-istorice în care apar şi evoluează.

Dacă se poate vorbi despre un apriorism individual (prin „programul" genetic care condiţionează receptarea senzorială şi, eventual, constituirea cerebrală a raţionamentelor), pentru ansamblul sistemelor de semnificare (valorizare) este vorba de raportarea fiecărei semnificaţii la un *sistem de referinţă* care se constituie socialmente, istoriceşte, şi care are în sensul acesta un caracter *obiectiv.* Obiectivitatea „semnelor" (şi valorilor) ţine deci de modul lor de constituire determinat (complex şi în ultimă instanţă) de obiectualitatea existenţei lumii materiale şi sociale.

Dacă ţinem seama de distincţia dintre „obiectul" artei şi „conţinutul" operei de artă putem pătrunde mai uşor către sesizarea tipului de *obiectivitate* a valorii estetice. „Obiectul" artei este *realitatea raportată la om,* realitate în care omul este prezent în mod actual sau potenţial. „Conţinutul" operei de artă este reflectarea estetică a acestui „obiect", *tema ideatică şi emoţională.* Aici rezidă valoarea estetică. Dar aici este prezentă realitatea obiectivă într-o formă subiectivă. în măsura în care se reflectă aici „*obiectualitatea*" realităţii opera are un conţinut *obiectiv.* Acest conţinut obiectiv are „valoare estetică" şi nu obiectul reflectat. *Valoarea are obiectivitate şi nu obiectualitate.* Dacă *acest* conţinut este denaturat printr-o reflectare subiectivistă, valoarea îşi pierde din obiectivitate. Dar valoarea nu este o trăsătură „obiectuală" a realităţii, ci o calitate obiectivă a reflectării juste, în raport cu condiţiile obiective care determină această reflectare în conştiinţa socială. Obiectualitatea este o categorie ontică, iar obiectivitatea una gnoseologică.

Actul de valorizare este totodată o „descoperire" şi o „creaţie". *Descoperire* în măsura în care o anumită structură a obiectului care „are valoare" face posibilă aprecierea lui ca atare, în măsura deci în care structurile obiectuale condiţionează valoarea, în măsura în care onticul are potenţialităţi axiologice. *Creaţie* în măsura în care subiectul valorizator pune obiectul valorizat în contextul unor *criterii,* care se constituie socialmente. Criteriile sînt o *funcţie* a concepţiilor despre diferitele *categorii* axiologice („bun", „adevărat" sau „frumos", „sublim", „tragic" etc.), mergînd pînă la cele mai generale („etic", „artistic", „just" etc.).

Actul de valorizare artistică este actul prin care (în procesul creaţiei, ca şi în acel al receptării operei de artă) izbutim să privim evenimentele vieţii noastre omeneşti (ca artişti sau ca simpli contemplatori ai operei) ca avînd relieful, culoarea, sunetul, parfumul ce-i dau semnificaţii, care le fac să intre în cîmpul axiologic în mijlocul căruia simţim că viaţa merită să fie trăită, că viaţa noastră are un sens.

2. *Judecata estetică de valoare*

Aşa cum prezenţa sensibilă a unui tablou sau a sculpturii trebuie încă „citită” pînă la pătrunderea în semnificaţia lor ideatică, primele pagini ale unui roman sau primele acorduri ale unei simfonii pot fi suficiente pentru a ne lămuri că ne aflăm în faţa unei opere de geniu. Această capacitate se datorează experienţei anterioare, sedimentate în noi, care continuă să funcţioneze şi după ce ,,ne eliberăm de sugestia operei”, reorganizînd întreaga experienţă trăită ulterior. Lucrul se petrece mai întîi în planul percepţiei, cu trecutul şi „tradiţiile” ei proprii, care modifică sistemul referenţial al întregii receptivităţi. Observaţia lui M. Merleau-Ponty pare pertinentă atunci cînd el afirmă următoarele: „Pictura lui Van Gogh este instalată în mine pentru totdeauna, un pas, asupra căruia eu nu pot reveni, este făcut şi, chiar dacă eu nu păstrez nici o amintire a tablourilor văzute, orice experienţă a mea estetică de acum înainte va fi a unuia care a cunoscut pictura lui Van Gogh”[x]. Aceleiaşi „dispoziţii mentale”, formate deja, îi datorăm şi aptitudinea noastră de a recunoaşte imediat în ce manieră este scrisă opera receptată (simfonismul romantic, de pildă), fără să fim neapărat avizaţi de motivaţia estetică a formelor stilistice utilizate. Aşadar, spontaneitatea evaluării, care se manifestă în primul moment al contactului nostru cu opera, este o calitate dobîndită în urma exersării îndelungate a capacităţii perceptive care totdeauna apelează la resursele noastre culturale, mai exact, la „ceea ce reţii după ce ai uitat ce ai învăţat” (S. M. Gerandin). Anticiparea rezultatului final al experienţei, intuiţia valorii de ansamblu a operei receptate nu se datorează unei facultăţi subiective misterioase, iraţionale, ci faptului că „între operă şi mine există întotdeauna o prezenţă: celelalte opere şi ideea mea despre artă" [2]: „prezenţa” sub formă de experienţă anterior acumulată.

Judecăţile estetice, mai puţin închegate, dar nu mai puţin orientative în această fază, într-un fel pregătitoare a experienţei estetice plenare, se constituie încă la nivelul „atitudinii sufleteşti” (M. Ralea), al mentalităţii estetice globale dominate de resortul înţelegerii intuitive. Ele nu părăsesc acest teren al sentimentului nici atunci cînd sînt întregite sau corectate ulterior odată cu trecerea la stăpînirea efectivă a operei în particularitatea ei. Din acest moment intră în joc demersurile cognitive ale conştiinţei estetice maturizate. Afirmaţia necesită o serie de precizări pentru a preîntîmpina eventualele obiecţii făcute în numele specificităţii ireductibile a judecăţii de valoare. Ele sînt îndreptăţite în faţa unei încercări de a estompa orice diferenţă între judecăţile rezultate din cunoaşterea obiectului său şi judecăţile estetice care poartă amprenta preferinţelor subiective de gust al receptorului. Acest coeficient mărit de subiectivitate reţinută în componenţa judecăţii estetice a fost sesizat de Kant în lucrarea sa *Critica facultăţii de judecare,* în care el este discutat în contextul criticismului transcendental. Adoptînd terminologia senzualismului englez, Kant desemnează prin expresia „judecata de gust” orice apreciere estetică generată de reprezentarea obiectului în condiţiile unui acord ce se stabileşte între facultăţile consti-tutive judecăţii, imaginaţia şi intelectul. Sfera de acţiune a judecăţii de gust este delimitată, pe de o parte, de sensibilitatea elementară a omului reductibilă, în particular, la o senzaţie de plăcere, iar pe de altă parte, de imperiul raţiunii pure cu conceptele ei apriorice. Lucrul reprezentat apare drept frumos atunci cînd avem percepţia internă a unui joc liber, în lipsa unui concept limitativ, prin care diversele noastre facultăţi se exercită exclusiv întru „autosatisfacţie”. Conform momentului „cali-tativ” al modului analitic preconizat, judecata de gust este net separată de judecata logică, întrucît ea are o fundamentare subiectivă în sentimentul de plăcere lipsit de orice interes cognitiv, liber de acţiunea constrîngătoare a conceptului, preocupat de configurarea obiectului reprezentat. Aici însă se cere o precizare. Jocul liber al facultăţilor de imaginaţie şi intelect nu este lipsit de „reguli” stabilite:

[1] M. Mcrleau-Ponty, *Phenomenologie de la pcrception,* Paris, NRF, 1945, p. 450.

[2] Gaetan Picon, *Scriitorul şi umbra- lui,* Bucureşti, Edit. Univers, 1973, p. 58.

dacă raţiunea diminuează rolul său legislativ, şi nu oferă noţiunea care ar unifica reprezentarea obiectului, în schimb ea dirijează şi dozează acţiunea imaginaţiei, o constrînge să ră- mînă în limitele reprezentării date de o facultate de a „întruchipa". Imaginaţia, la rîndul ei, este concepută mai mult în funcţia sa repro- ductivă, combinatorie, cum observa B. Croce, decît ca o putere intuitivă şi productivă. Preocupat de condiţiile apriorice ale judecăţii de gust, mai exact de „ce anume se afirmă a priori într-o judecată de gust" [3], Kant exclude din ea orice element de referinţă care ne-ar deplasa în domeniul empiricului. Şi atunci cînd el vorbeşte de ideile estetice, acestea nu sînt rezultate ale cunoaşterii, ci „o intuiţie căreia nu i se poate găsi niciodată un concept adecvat"[4].

Apriorismul kantian creează un cadru extrem de abstract şi unilateral al analizei judecăţii de gust, mulţumindu-se, cum remarcă G. Lukâcs, doar cu întrebarea metodologică privind valabilitatea ei. Este vizată cu preferinţă judecata *pură* de gust, un fel de „extract" estetic care rămîne inoperant în cazul experienţei estetice reale cu tot mozaicul caracterelor sale ce se imprimă şi asupra motivaţiei complexe a judecăţii estetice degajate din ea.

Demersul filozofic al lui Kant, ineficace în soluţiile finale, a reuşit doar să problematizeze statutul specific al judecăţii estetice, să surprindă antinomiile ei principale. Estetica marxistă repune problematica judecăţii estetice într-o perspectivă teoretică mai largă, în care specificitatea ei este relevată pe fondul determinărilor, comune pentru orice formă de reflectare. Receptarea operei de artă constituie un fel de subiectivaţie estetică secundă, ale cărei produse finite pot fi de natură emoţională, logic-raţională sau practic-volitivă. Actele intelectuale ale experienţei estetice, obiectivate sub formă de opinie, judecată sau concepţie, sînt relativ detaşabile din atmosfera afectivă a procesului de receptare şi pot fi supuse unui examen prin prisma criteriilor de adecvare, profunzime, consecvenţă, motivare etc. Un astfel de examen este totdeauna implicat într-o discuţie în jurul operei, într-o confruntare de opinii, animată nu atît de intenţia preopinenţilor de a exprima preferinţele lor subiective de gust, cît de preocuparea să interpreteze, cît de exact posibil, valenţele artistice ale operei. Departe de a marca o „evadare din atitudinea propriu-zis estetică", trecerea de la impresiile vagi la comentarea, în forme raţionale, pe marginea operei, dimpotrivă, o susţine şi îi conferă consistenţa necesară, transformă „pe amatorul diletant (...) într-un judecător conştient şi prevenit al operelor care i se înfăţişează" [5]. Şi numai la acest nivel de comunicare cu opera discuţia în jurul ei devine legitimă, fructuoasă şi deschisă, spre deosebire de un schimb de păreri de felul „îmi place" sau „nu-mi place", care dintr-odată barează orice gen de confruntare.

Problematica privind geneza, structura şi speciile judecăţilor de valoare ţine de domeniul axiologiei ca o teorie generală a valorii constituită într-un capitol de-sine-stătător al reflecţiei filozofice asupra condiţiei umane. Principalele idei elaborate de axiologia marxistă
— ca obiectivitatea şi istoricitatea valorii, caracterul social al actului de valorizare, condi- ţionarea criteriilor de apreciere şi praxis etc. — aruncă lumină asupra „infrastructurii" judecăţii estetice de valoare şi condiţiei valabilităţii ei. Se reconciliază antinomiile judecăţii de gust, enunţate de Kant, se clarifică gradul şi legitimitatea interferenţelor existente între diferite tipuri de judecată de valoare.

Din punct de vedere logic, judecata de valoare nu se deosebeşte cu nimic de orice alt tip de judecată construită corect. Particularitatea ei rezidă în caracterul predicaţiei: judecata estetică de valoare califică subiectul său sub raportul valoric. „Judecăţile de valoare
— spune Tudor Vianu — sînt acelea care leagă numele unei opere, luată ca subiect, de un predicat care poate fi sau o impresie estetică apreciativă, sau o valoare estetică universală" [6]. Definiţia, aparţinînd lui Volkelt, a fost reţinută ca valabilă după ce, în prealabil, T. Vianu a eliberat-o de atmosfera contextuală a psihologismului. Aşadar, atunci cînd spunem „această scenă este plină de o tensiune tragică" sau „acest peisaj este liric", transpunem în limbajul valorilor estetice aprecierea noastră afec- tiv-raţională asupra virtuţilor artistice reale ale operei. Datorită acestei predicaţii fuzionează într-un singur act *evaluarea* şi *valorizarea,* adică recunoaşterea faptului că sugestia vine efectiv

[3] Immanuel Kant, *Critica facultăţii de judecare,* Bucureşti, Edit. ştiinţifică şi enciclopedică, 1981, p. 170.
[4] *Ibidem*, p. 224.

[5] Tudor Vianu, *Estetica,* Bucureşti, Edit. pentru literatură, 1968, p. 336.
[6] *Ibidem,* p. 337.

din partea unor anumite caractere ale operei şi gestul axiologic propriu-zis, care îi conferă un anumit calificativ valoric. Fuzionarea are loc şi în cazul unor judecăţi de valoare negative, atunci cînd constatăm *lipsa* valorii sau insuficienţa în realizarea ei într-o operă. Acest din urmă tip de judecăţi relevă şi mai pregnant operaţia de comparare între valori care însoţeşte orice act de judecare valorică: „ideea mea despre artă", formulată pe baza experienţei „celorlalte opere", îmi permite să verific reacţia axiologică aparent spontană, s-o justific prin raportarea ei la o ierarhie de valori deja constituită. Comparaţia se numără printre operaţiile cognitive şi implică un element optativ, raportînd valoarea relevată la un „ar trebui", la un ideal, la o normă care nu sînt produsul unui individ izolat, ci al unui praxis, desfăşurat într-un anumit timp şi spaţiu istoric, în condiţii socioculturale bine determinate.

Diversitatea judecăţilor de valoare se află în funcţie de varietatea însăşi a valorilor estetice existente. Judecăţile de tip „acest chip omenesc este hidos", „conturul chinuit al chiparoşilor lui Van Gogh are o mare expresivitate" sau „primele acorduri ale Concertului nr. 1 al lui Ceaikovski sînt patetice" surprind diferite modalităţi ale esteticului (natural şi artistic) şi conţin în proporţii diferite elementul preferenţial şi cel informaţional. Extrem de succintă ca expresie verbală, judecata de valoare presupune un şir întreg de judecăţi estetice intermediare care o prepară într-un fel şi constituie, totodată, o sursă de motivaţie a calificativului valoric conferit operei. în acest context trebuie să precizăm coeficientul cognitiv al judecăţii de_ valoare.

în axiologia contemporană este vehiculată distincţia dintre *judecata de existenţa* şi *judecata de valoare.* Primul tip de judecată, care apare şi sub denumirea de *judecata descriptivă,* are un conţinut informaţional, participînd mai mult sau mai puţin la sporirea cunoaşterii obiective. Judecata de valoare exprimă raportul axiologic dintre subiect şi obiect, obiectivează efectul actului de valorizare. Această distincţie nu rareori a fost împinsă prea departe pînă la afirmarea opoziţiei ireductibile dintre cele două tipuri de judecată.

Axiologia marxistă restituie judecăţii de valoare funcţia cognitivă, stabilind în mod judicios momentele de convergenţă şi divergenţă în raportul ei cu judecata de tip factual. Din argumentata susţinere a acestei teze pe care ne-o oferă L. Griinberg în cartea sa *Axiologia şi condiţia umană,* reţinem concluziile ei finale: aşa cum judecata descriptivă presupune un act axiologic de selecţie, „judecata de valoare se sprijină pe judecăţi descriptive subiacente, fie şi pentru faptul că nu poate fi recunoscută sau promovată o valoare fără a-i acorda şi un tip de existenţă" [7]; ea nu este o simplă exclamaţie emoţională şi nici o opţiune abstractă; impermeabilă faţă de o probă empirică, judecata de valoare nu recurge totuşi la o raportare sterilă a valorii la valoare; ea este comunicabilă şi controlabilă într-o experienţă axiologică, ghidată de un sistem de valori omologate.

Importanţa clarificării acestei probleme este evidentă. în funcţie de soluţia teoretică adoptată vor fi analizate sau nu multiplele relaţii ale judecăţii estetice de valoare cu ansamblul raţionalităţii umane, vor fi sondate sau nu mijloace de validare a acesteia. De o „inspiraţie" imediată ar fi problema condiţiilor de valabilitate (universalitate) şi a temeiului diversificării tipurilor de judecată de valoare comunicată. Întrucît ea nu este o simplă expresie a preferinţei individuale, funcţionarea ei nu are loc în plin arbitrar. După cum am mai menţionat, ea poate fi, la rîndu-i „judecată" sub raportul coerenţei şi corectitudinii afirmaţiei şi informaţiei implicate. Există judecăţi de valoare valide şi eronate, superficiale şi bine întemeiate, constituite pe fundalul trăirilor emoţionale sau deduse la modul livresc. Libertatea receptorului de a exprima propriile sale reacţii, prin intermediul limbii, implică responsabilitatea actului de judecare.

Valabilitatea judecăţii estetice de valoare este în funcţie de acordul între „tipicitatea" reacţiei axiologice individuale şi ceea ce constituie efectiv fondul valoric al „subiectului" valorizat într-o judecată. Prin urmare, varietatea înclinaţiilor individuale, ce se întîlnesc într-o experienţă estetică a aceleiaşi opere, nu constituie un obstacol de netrecut în calea formulării unei judecăţi de valoare universale. Afirmaţia că „Dostoievski este un scriitor melodramatic" ne apare evident greşită tocmai pentru că aprecierea globală, care vrea să fie această judecată, nu corespunde valorii reale a operei scriitorului şi nici nu se bazează pe o impresie aprofundată (cel mult, această impresie putea să fie lăsată

[7] L. Grunberg, *Axiologia şi condiţia umană,* Bucureşti, Edit. politică, 1972, p. 177.

de lectura izolată a unora din primele lui lucrări, ca de pildă, nuvela *Netocika Nezva- nova).*

Aspiraţia judecăţii de valoare la universalitate este una dintre proprietăţile ei fundamentale. Se poate afirma că, prin intermediul universalităţii cîştigate, judecata de valoare conferă gustului estetic o stabilitate necesară, o valoare de normă socială. Această problemă I-a preocupat pe Kant în mod deosebit. „Pretenţia" judecăţii de gust la „asentimentul oricui ca şi cum ar fi obiectivă” [8] Kant o justifică prin existenţa aşa-numitului *sensus communis,* adică prin acea operaţie a reflexiei, comună tuturor, care generează o senzaţie internă de plăcere în momentul reunificării multiplelor date ale reprezentării obiectului contemplat. Deşi acest temei al universalităţii apare uneori şi sub denumire de *„ideea simţului social” (die Idee eines gemeinschaftlichen Sinnes),* nimic n-ar fi mai greşit decît să-i atribuim analizei kantiene o preocupare de tip, să zicem, psihosociologic. Universalitatea judecăţii de gust este doar o consecinţă a caracterului ei „dezinteresat”, a faptului că ea nu se datorează acţiunii reglatoare a conceptelor. Prin urmare, este vorba de fundamentul ei subiectiv, de acele condiţii subiective, similare pentru toţi subiecţii, în care se desfăşoară jocul facultăţilor de intelect şi imaginaţie şi care precedă cunoaşterea conceptuală. Kant a surprins caracterul antinomic al naturii subiective, proprii judecăţii de gust, dar nici nu şi-a propus să întreprindă o investigaţie mai amplă asupra acestui fenomen, ceea ce i-ar cere să depăşească „programul” strict al idealismului său trascenden- tal. Critica sa a gustului rămîne dominată de „analiza formală a subiectului necufundat în lumea obiectivă” °.

Estetica marxistă, bazîndu-se pe concluziile cercetărilor istorico-genetice şi sociologice, explică aspiraţia judecăţii estetice de valoare la universalitate şi obiectivitate — în mare măsură convergente — prin determinarea socială a valorii însăşi şi a structurii sensibilităţii axiologice. Judecata estetică de valoare este o experienţă axiologică „determinată concomitent de condiţia psihologică a subiectului apreciator (de personalitate), de contextul social (căci valorizăm ca membri ai unei comunităţi, într-o cultură dată, într-o perioadă istorică anume) şi, totodată, de obiect” [10]. în acest cadru se stabilesc repere obiective ale judecăţii estetice. Controlul asupra validităţii şi pertinenţei judecăţii estetice de valoare rămîne însă, indirect, mediat de modele şi idealuri înaintate care s-au înscris deja în referinţele valorice probate ale umanităţii. Şi în cazul emiterii unor judecăţi de anticipaţie, aprecierea nu se produce în „gol”, ci pe baza confruntării cu un cadru de referinţă constituit anterior, cu valorile recunoscute efectiv.

Condiţionarea judecăţii de valoare de obiectul valorizat reprezintă sursa ei de diversificare. Predicaţia de „frumos”, „urît” sau „sublim” se aplică unor fenomene valorizate, care au un statut ontologic diferit, făcînd parte din regnul natural, din viaţa socială, fie din sfera artei. De asemenea, în cadrul acesteia din urmă se pot face disocieri în felul următor: judecata estetică de valoare operează fie asupra ansamblului valoric al operei, fie asupra particularităţilor ei stilistico-formale de execuţie, fie asupra reuşitei artistice globale. Tudor Vianu sistematizează multiplicitatea judecăţilor estetice de valoare în cîteva categorii principale, după cum „în raport cu opera de artă poate fi gîndită ca predicat fie valoarea estetică pentru întregimea sau numai pentru o parte a sferei subiectului, fie valoarea estetică diferenţiată în gradul sau modalitatea ei, prin pătrunderea anumitor factori extraestetici” [u]. Acestea se grupează în familia de *judecăţi de valorizare* (cu subdiviziunea lor în cele particulare şi universale, în afirmative şi negative), de *judecăţi de ierarhizare şi judecăţi de caracterizare.* Combinarea lor dă naştere la alte tipuri de judecăţi (de compensaţie, de motivaţie etc.) care nuanţează mai departe aprecierea estetică a operei.

Efortul esteticianului român întreprins în direcţia clasificării judecăţilor estetice este notabil mai ales prin promovarea unei atitudini raţionale (chiar cu o tentă intelectualistă uneori) faţă de operă, prin specificarea demersurilor critice ale conştiinţei estetice. Este în deplină consonanţă cu concepţia esteticii marxiste şi ideea după care actul de judecare nu se epuizează odată cu încetarea contactului nemijlocit cu opera. Tot ceea ce se depozitează în memoria receptorului exercită o puternică influenţă asupra capacităţii lui de a judeca, restructurează complexul de interese şi aspiraţii,

[8] Immanuel Kant, *op. cit.,* p. 162.
[9] G. Lukâcs, *Estetica, eă. cit.,* voi. I, p. *592.*
[10] L. Griinberg, *op. cit.,* p. 190.

[11] Tudor Vianu, *op. cit.,* p. 339.

modifică gustul şi idealul estetic. în ţesătura obiectiv-subiectivă a judecăţii estetice, izo- morfă cu structura obiectului valorizat, componenta viziunii estetice, care însumează datele generalizate ale experienţei estetice anterioare şi prezente, constituie acel filtru de a cărui exigenţă depinde probitatea judecăţii estetice de valoare. Iată de ce promovarea concepţiei estetice înaintate, capabile de un discernămînt critic riguros, atît de necesar pentru recupe rarea valorilor autentice în arta contemporană pestriţă, este unul din obiectivele majore prevăzute în programul educaţiei estetice în numele omului multidimensional. Ţinînd cont de o înrîurire universală a artei asupra omului cu consecinţele ei practice, mobilizatoare la un mod creator de a fi, Partidul Comunist Român acordă o deosebită atenţie formelor de dirijare a acestui proces, conceput ca o parte integrantă a unui program mai vast de educaţie comunistă.

3. Cunoaşterea artistică obiectul şi modalitatea ei specifică

Problema cunoaşterii artistice nu este o problemă nouă. încă antichitatea elină o punea atunci cînd socotea că arta este *mimesis.* „Epopeea şi poezia tragică, ca şi comedia şi poezia ditirambică, apoi cea mai mare parte din meşteşugul cîntatului cu flautul şi cu cithera sînt toate, privite laolaltă, nişte imitaţii" spunea Aristotel[1]. Fără să înţelegem simplist această ,,imitaţie"ca o copie plată a realului, este însă indiscutabil că, pentru Aristotel, arta înseamnă o *cunoaştere stii- generis* a acestui real. Ideea este reluată în diferite epoci istorice, în raport cu filozofia şi îndeosebi cu gnoseologia epocii respective. Aşa de pildă, Leibniz, în străduinţa de a elucida problema cunoaşterii „clare", „distincte" sau „confuze", actuală în epocă (moştenită încă de la scolastici), spunea că perceperea frumosului prin simţuri este o cunoaştere „clară", dar „confuză". Ideile calităţilor sensibile, spunea el, „sînt *clare* căci se recunosc şi se discern uşor unele de altele", însă ele nu sînt *distincte* pentru că nu se distinge ceea ce conţin" [2]. Giambattista Vico, în secolul următor, afirma ca indubitabilă ideea că poezia, ca şi filozofia, face cunoscută realitatea, dar prin concepte care „sînt cu atît mai frumoase cu cît sînt mai trupeşe; filozofia se studiază pentru a face cunoscut învăţaţilor adevărul dezbărat de orice pasiune; poezia este menită să-i aducă pe omul obişnuit să acţioneze în conformitate cu adevărul, graţie unor sentimente încă neclare" [3]. Ideea cunoaşterii artistice se perpetuează de-a lungul secolelor XVIII şi XIX la Lessing, la Diderot, la Kant, la Hegel, la Schopenhauer, la Taine, îmbrăcînd de fiecare dată veştmintele confecţionate de ideile vehiculate în deceniile respective.

Şi în estetica românească cunoaşterea artistică a constituit o problemă prezentă atît la Maiorescu, cît şi la Vianu, Blaga sau G. Călinescu.

în deceniile de după al doilea război mondial, problema cunoşterii artistice capătă o deosebită acuitate, datorită mai ales creaţiei artistice de factură radical distinctă de arta mileniilor anterioare, în ceea ce s-a numit „arta abstractă".

Pentru prima dată în istoria artei, teoreticienii artei abstracte negau orice relaţie posibilă între artă şi realitatea obiectivă. „O pictură trebuie să fie numită abstractă — spune Michel Seuphor — cînd nu putem recunoaşte în ea nimic din realitatea obiectivă care constituie mediul normal al vieţii noastre (...) cînd sîntem obligaţi, prin absenţa oricărei alte realităţi sensibile., să o luăm în considerare ca pictură în sine, să o judecăm în virtutea valorilor *extrinsece oricărei reprezentări sau oricărei reamintiri a reprezentării"*[i]. (subl. ns.). Este vorba, prin urmare, de eliminarea oricărei supoziţii că prin artă am putea, în vreo modalitate, oricare ar fi ea, să ajungem la cunoaşterea realităţii. G. Călinescu observa că: ,,... azi, în lumea capitalistă, se cultivă cu furie ostentativă o artă abstractă atît în domeniul plastic, cît şi în cel literar şi muzical, o artă care zice *nu* oricărei tendinţe de a figura vreun aspect al vieţii ce cade sub simţuri. Se ridica în slavă, altădată, gratuitatea artei, caracterul ei de inutilitate şi de lux, de data aceasta avem de-a face cu o sfidare polemică, cu ademenirea la neant, cu o parodiere a armoniei însăşi şi a caligrafiei, a operei ca produs al personalităţii umane, gîndind în consonanţă cu semenii săi. Cu alte cuvinte, se ia azi peste picior umanismul însuşi" [5]. Această poziţie a abstracţionismului este mai cu seamă aceea a *teoreticienilor* pentru că unele realizări ale artiştilor abstracţionişti, sînt grele de *semnificaţii* (ca de exemplu ale lui Kandinski sau Klee, şi chiar dacă nu au un caracter *referenţial* raportat la figurarea unor obiecte, ele „trimit" la manifestări ale *umanului,* care nu sînt numai vibraţii ale senzoriului, ci angajează afecte şi idei, realizatoare de cunoaştere, a reacţiei omului în prezenţa lumii.

[1] Aristotel, *Poetica,* 1447 a, 12— 15, traci. rom. D.M. Pippidi, Bucureşti, Edit. Academiei, 1965, p. 55.

[2] Leibniz, *Nouveaux essais sur l'entendement hutnain,* cartea a II-a, parag. 4, Flammarion, Paris, 1935, p. 206.

[3] Giambattista Vico, *Scienza nuova,* apud Croce, *Estetica,* Bucureşti, Edit. Univers, 1970.

[4] Michel Seuphor, *Dictionnaire de ta peintttre abstraite,* Paris, 1957, p. 2-3.

[5] G. Călinescu, *Cronicile optimistului,* Bucureşti, Edit. pentru literatură, 1964, p. 380.

¥

Gaetan Picon relevă, pe drept cuvînt, că opera de artă modernă, în ciuda pretenţiilor ei ab- stracţioniste, încearcă să propună o ordine pe care nu o vedem în desfăşurarea comună a evenimentelor. „Libertatea modernă — spune el — începe prin căutarea realului: libertatea clasică începea pornind de la poziţia sa. Insă mai mult decît afirmaţia implicită, căutarea nu este ea oare grijulie pentru această lume căreia trebuie să-i spunem că limbajul, indisolubil, o suportă şi o înglobează, o vede şi o constituie"? [6] în *Mutaţia semnelor,* Rene Berger abordînd problema unei „noi atitudini" în raport cu valoarea semnelor (şi deci şi a *sem- nificaţiei artistice)* spune: „Decupajului cognitiv i se substituie o *perspectivă multidimensională în mişcare.* Principiul de pertinenţă, valabil în interiorul unui domeniu circumscris, trebuie să se completeze cu un principiu de multipertinenţă (...) care constă în a considera orice întrebare, în mod simultan sub diferite unghiuri în interiorul cîmpului pe cale de elaborare" [7]. Ar fi deci de luat în considerare nu lipsa de semnificaţii a unui abstracţionism „pur", ci polisemia inerentă limbajului artistic, mai cu seamă a celui modern.

Andrei Pleşu observă pe drept cuvînt: „lîngă un tablou de un iluzionism strict mecanic ne simţim inutili, totul fiind exasperant de explicit. Pe de altă parte, lîngă un tablou abstract, sîntem prea liberi, atît de liberi încît ne putem dispensa de el" [8].

Problema cunoaşterii artistice capătă astfel un aspect nou, reluată fiind în anii următori de toţi acei care susţin că opera este un obiect opac, care „se prezintă" numai pe sine şi nu „reprezintă" nimic, dincolo de care nu avem de întrezărit nimic, obiect supus exclusiv contemplaţiei estetice, care nu are nimic comun cu facultăţile cognitive umane. în felul acesta ea apare la fenomenologi ca Mikel Dufrenne sau la structuralişti ca Roland Barthes. Mai vechea abordare a „formei pure" în artă (ca la Henri Focillon, de exemplu[9],) este transformată, problema cunoaşterii artistice fiind înveşmîntată în terminologia mai recentă a structuralismului. După Barthes, arta este,,limbaj" nesemnificant, existînd numai ca realitate sintagmatică, fiin- ţînd doar prin coerenţa lui, alcătuire absolut autonomă; simplă „pertinenţă", creaţia artistică n-ar avea „tranzitivitate". în opera de artă nu am avea de căutat elemente ale cunoaş- şterii de orice fel, bucuria artistică fiind „epurată" de orice atingere cognitivă. Arta devine pură „validitate" şi nu mai are nimic comun cu adevărul. „De fiecare dată cînd descrierea nu este închisă — spune Barthes — de fiecare dată cînd este scris suficient de ambiguu pentru a lăsa sensul să scape, de fiecare dată cînd se procedează ca şi cum lumea ar semnifica, *fără să se spună totuşi ce* (sublinierea ne aparţine), atunci opera pune o întrebare..."[10]. Corespondentul artistic al acestei poziţii este „noul roman" francez, îndeosebi al lui Robbe- Grillet, care, după însăşi declaraţia literatului, vrea să fie numai o prezentare a dificultăţii de a elabora o operă şi nu o expresie a vreunei *cunoaşteri.* în felul acesta arta încetează să mai fie *mesaj* al artistului, menit să *comunice* reacţia lui complexă în prezenţa realului *(obiectiv* şi *subiectiv)* şi devine simplă confecţie de „obiecte estetice opace". Orice rol „formator" al artei, orice funcţie modelatoare a artei asupra „consumatorului" operei încetează. Pe drept cuvînt, Ion Pascadi observă: „este evident că un obiect opac (care prin aceasta încetează să fie artă după părerea noastră) nu există decît ca realitate fizică şi nu are o « existenţă socială », întrucît nu reuşeşte să se adreseze nimănui" [u].

Dacă arta, contrariu teoreticienilor şi artiştilor amintiţi, este însă *mesaj,* dacă în operă se manifestă o reacţie umană, care acţionează asupra aceluia ce ia cunoştinţă de *cunoaşterea artistică* a creatorului ei, atunci locul artei în ansamblul creaţiei culturale umane este altul, potenţele ei formatoare, educative, au altă anvergură. Sîntem departe de „inanităţile so- nore", aşa cum califică Sartre asemenea producţii, ca cele menţionate mai înainte.

O cercetare mai aprofundată asupra a ceea ce *modernitatea* artei secolului nostru aduce nou în mesajul artistului — în conformitate cu evoluţia generală a facultăţilor cognitive, cu influenţa gnoseologiei generale asupra cunoaş-

[6] Gaetan Picon, *L'usage de la lecture,* în P. de Bois- deffre, *Anthologie vivante dc la litterature d'aujourd'hui,* Paris, 1965, p. *799.*

[7] Rene Berger, *Mutaţia semnelor,* Bucureşti, Edit. Meridiane, 1978. p. 444.

? Andrei Pleşu, *Călătorie în lumea formelor,* Bucureşti, Edit. Meridiane, 1974, p. 134.

[9] v. H Focillon, *Vie des formes,* Paris, 1943 (passim).

[10] R. Barthes, *Essais critiques,* Paris, 1964, p. 264.

[11] I. Pascadi, *Artă şi civilizaţie,* Bucureşti, Edit. Meridiane, 1976, p. 83.

terii artistice — ne arată că Marcel Proust înfăţişează o lume cu ierarhii bine conturate, apropiată încă în tiparele ei, de viziunea carteziană a realităţii, că Fr. Kafka începe să prezinte dezagregarea ei, prin *funcţionarea în gol* a mecanismului organizării raţionale, „funcţionare în gol” care creează oroarea absurdităţii; că William Faulkner adună o „dezorganizare” într-o ordonare care vrea să pară „raţională”, clară şi distinctă — dar care la personajele lui e subminată de tenebre confuze şi difuze.

La toţi aceşti artişti moderni, construcţia se desprinde parcă dintr-o ceaţă, care se risipeşte pe măsura înaintării în descifrarea *mesajului* operei lor. Pe parcurs, totul colcăie încă, pierdut în confuzia unor realităţi neconturate, cu scurte străfulgerări care anunţă coagularea ulterioară a suitei întîlmplărilor, cu o densifi- care finală a personajelor. în felul acesta se realizează şi aici o netă distincţie între cunoaşterea ştiinţifică riguroasă, rigid conturată şi cunoaşterea artistică, cu franjurile care fac posibilă polisemia, „deschiderea” limbajului artistic modern. Creatorul de artă face astfel posibile *semnificaţii,* pe care le „smulge” entropiei iraţionale a vieţii, fără să rigidifice reflectarea obiectului în subiect.

Obiectul cunoaşterii artistice

Intenţionalitatea actului cognitiv se îndreaptă, atît în creaţia cît şi în receptarea artei, asupra unui obiect specific care nu se confundă cu obiectul asupra căruia se apleacă cunoaşterea nemijlocită, realizată în scopuri pragmatice, sau cunoaşterea teoretico-ştiinţifică.

Necesităţile practice — şi, în prelungirea lor, ştiinţele — aduc în cîmpul cunoaşterii umane un obiect cu dimensiuni infinite: *existenţa,* în totalitatea ei, de la micro —la macrocosmos. Tot ceea ce fiinţează în afara subiectului cognitiv (ca şi acest subiect însuşi, care pentru unele ştiinţe devine obiect de cercetare) intră în raza actului de cunoaştere ştiinţifică, act menit, în ultimă analiză, să dea omului priză eficientă asupra universului în toate manifestările lui. *Obiectul ştiinţei* (înţeleasă ca o cristalizare a cunoaşterii necesitată de practică) are legităţi previzibile, pentru că mişcarea lui dialectică are, în ansamblul ei, un caracter necesar, fie că este supusă legilor determinismului mecanic, fie ale celui statistic. Propensiunea continuă şi infinită a cunoaşterii ştiinţifice către adevăr este menită *să evite,* în principiu, *surprizele* subiectului cunoscător, universul ştiinţei fiind presupus deschis, pînă la urmă, larg posibilităţilor de „lectură" ale savanţilor şi deci posibilităţilor omului de a acţiona asupra obiectului supus cercetării, asupra naturii, societăţii şi chiar a individului uman considerat în existenţa lui de unitate biologică, posibilităţi care tocmai trebuie să ducă la stăpînirea (şi eventual la transformarea) *ambianţei cosmice* (în cel mai larg înţeles al cuvîntului) în care trăieşte omenirea.

Obiectul cunoaşterii artistice este însă diferit. Fireşte, în măsura în care noi promovăm convingerea în existenţa funcţiei cognitive a artei, nici un „teritoriu” al universului nu este tabu pentru literatură, pictură, sculptură, cinematograf (ş. a. m. d.). Cu o singură condiţie: ca pretutindeni, în aceste „teritorii”, *să existe omul, în mod actual sau, potenţial,* ca totdeauna să fie prezentă, în actul cunoaşterii artistice, *raportarea la om.* Microparticulele atomice, imensitatea spaţiilor cosmice, perenitatea piscurilor muntoase, frăgezimea unui fir de iarbă, supleţea unei feline sau transformarea continuă a societăţilor pot fi investigate de curiozitatea artistului (şi a receptorului operei de artă) cu condiţia prezenţei, *sine-qua-non,* a *reacţiei umane* faţă de toate aceste realităţi. Poate fi abordată orice problemă ştiinţifică sau filozofică, în *aparenţă* identică cu preocupările disciplinelor teoretice, *în fapt* însă dintr-o perspectivă care nu este numai un alt „punct de vedere”, ci o *realitate aparte,* specifică artei.

Iată „Stihurile” lui Tudor Arghezi: „Aprin- de-ţi două umbre de fiece lumină / Fii nouă deopotrivă şi soră şi străină / Fii ca o apă pură, în care se ascund / Nămolurile negre cu pietrele la fund / Fii cîntecul viorii ce doarme nerostit, / Smaraldul care încă pe mîini n-a strălucit, / Poteca’n palma ţării, ce nu e încă trasă Şi poate duce-n ceruri, sau poate-ntoarce-acasă”. Este, în aceste versuri, „investigaţia” complexităţii dialectice a realităţii, problema filozofică a raportului posibilitate-realitate. Dar acele „două umbre de fiece lumină”, sînt halo-urile în jurul trăirilor umane ale întrebărilor ştiinţei şi filozofiei; în îmbierea la limpiditatea unei „ape pure”, dar care are „nămolurile negre cu pietrele, la fund” există relevarea consistentelor aluviuni ale unei vieţi umane intense. Se află în poezie, dincolo de ideea filozofică a polarizării dialectice, sugestii ale unor reacţii umane

(datorate, cum vom vedea îndată şi modalităţii de cunoaştere artistică) care apar prin apelul la date senzoriale, vizuale, auditive şi chiar kinestezice, la asociaţii afective („nămolurile negre", „cîntecul viorii", plin de făgăduinţele nerostite încă, „poteca" trasă în ţara întinsă în viziunea noastră ca o „palmă" deschisă, brăzdată de linii, o „potecă" ce poate duce departe, solicitînd eforturi sau poate „întoarce" la limanuri comode şi familiare, „acasă") care leagă înţelegerea ideii de tumulturi interioare, de furtuni şi limpezimi, de viaţă umană concretă, aşa cum o poate regăsi fiecare dintre noi în fondul lui aperceptiv. Această viaţă este totdeauna personală şi se împărtăşeşte din trăirile tuturor acelora cu care avem afinităţi în trecutul istoric, în prezentul mediului în care trăim, în viitorul către care năzuim.

Iată o „descriere" în *Ţara de piatră* a lui Geo Bogza: „Crestele acoperite de zăpadă lucesc albe şi reci, ca într-o eternitate polară, şi totuşi în această largă şi fantastică linişte a munţilor care începe să se mişte, luna vede cum în dosul ferestrelor de la casele pierdute pe coaste încep să apară nişte mogîldeţe, un fel de momîi omeneşti. Sute, mii, zeci de mii. Sînt femeile moţilor, care au simţit că trece luna şi s-au apropiat de geamuri să-şi toarcă furca de cînepă. Femei aspre, bătute de vînt, cu mîinile bătătorite, cu fruntea încreţită, îmbătrînite înainte de vreme. E un spectacol straniu, îşi zice luna, aceşti viermi omeneşti care se agită acolo pe pămînt şi noaptea. E un spectacol straniu, repetă munţii. Şi femeile torc, torc, grăbite, de o mie de ani torc grăbite". Este aici prezentă totodată o realitate cosmică, geografică şi socială. Dar cunoaşterea acestei realităţi este artistică, pentru că totul se raportează la prezenţa umanului, pentru că această cunoaştere comunică o reacţie umană (a scriitorului) şi solicită o reacţie umană (a cititorului). în acei *Ani ai împotrivirii,* la care Bogza antrena geografia, cosmologia şi sociologia, ceea ce cunoaşte el şi ne face să cunoaştem sînt revoltele latente, care densifică „mila şi frica" (cf. Aristotel), le dă o puritate diamantină, cu atît mai dură şi mai aptă să frîngă nedreptatea.

Acest tip de cunoaştere nu vizează în primul rînd transformarea naturii, ci pe aceea a omului, realizează nu o eficienţă a acţiunii obiective exterioare, ci o „formare" a realităţii subiective interioare. Cînd Nicolae Labiş, în moto-ul pentru volumul pe care-l pregătea puţin înainte de moartea lui tragică, *Lupta cu inerţia,* spune: ,,Deşi-i din implicaţii şi rămurişuri pure / Ori din cristale limpezi ce scînteind se rup / Intrînd în ea, să tremuri ca-n iarnă-ntr-o pădure / Căci te ţintesc fierbinte prin gheţuri, ochi de iup", el realizează, cum cere artei Georg Lukâcs: „o atare zguduire a subiectivităţii receptorului, încît pasiunile lui din viaţă dobîn- desc noi conţinuturi, o nouă orientare, pentru ca astfel purificate să devină baza sufletească a unor dispoziţii virtuoase" [12].

Dar asta este cu putinţă tocmai pentru că obiectul cunoaşterii artistice este omul, reacţiile lui în prezenţa realităţii naturale şi sociale ca şi a propriilor lui trăiri. Iată, în această privinţă, un sentiment uman, care nu este obiectul de studiu al psihologiei, ci un obiect al cunoaşterii poetice: poezia „de dragoste" a lui Marin Sorescu *De-a baba oarba.* Artistul îi cere iubitei: „Să-mi spui curat tot ce cugeţi tu / Despre vecini, despre univers / Şi despre ploaie; / Sau să nu-mi spui nimic / Şi toate gîndurile mele să deie din cap / Că aşa e. / Iar eu să-ţi spun: Pe unghia asta tu ai un lac adînc / Şi pe toate celelalte cîte o mare / Dacă mişti degetele prin zilele mele / Poţi stîrniNiagara". „Prezentarea" dragostei umane în cunoaşterea artistică se realizează nu prin descrierea riguroasă, univocă şi rigid conturată, ci prin referirea, aureolată, la acel fior care ne tulbură în profunzimile omenescului din noi. Asemenea „referinţe" la trăiri umane adînci au poeziile lui Ştefan Augustin Doinaş, Maria Banuş, Geo Dumi- trescu sau Nina Cassian.

Iată, în această privinţă, opinia lui Luigi Pareyson: „în cîntecul său, artistul devine interpretul întregii umanităţi, care găseşte în el o voce care nu este legată de îngustimea de orizont a unui singur individ, ci se înalţă la universul uman" [13].

Sigur, literatura este arta în care cunoaşterea specifică este mai evidentă decît în celelalte arte (cu excepţia cinematografului şi dacă socotim teatrul tot ca gen literar). Dar şi în artele plastice sau în muzică, ca şi în coregrafie sau chiar arhitectură, nu putem să nu ţinem seama de elementul cognitiv. Fireşte, acest element variază de la artă la artă, dar existenţa lui este indubitabilă dacă sîntem în prezenţa unei opere de artă autentice. Şi în

[12] G. Lukâcs, *Estetica*, Bucureşti, Edit. Meridiane, 1972, voi. I, p. 784.

[13] Luigi Pareyson, *Estetica, teorie a formativităţii,* Bucureşti, Edit. Univers, 1977, p. 379.

celelalte arte ceea ce cunoaşte artistul şi comunică receptorului operei este reacţia umană în prezenţa realităţii. Pînzele lui Van Gogh *Floarea-soarelui* sau ale lui Luchian, intitulate *Anemone* sau *Tuf anele* nu sînt planşe botanice, ci sugerarea reacţiei pictorilor faţă de violenţa galbenului de „tournesol" sau a prospeţimii petalei de tufănică. Un peisaj este ,,o stare de spirit" s-a spus şi adevărul este evident fie într-o pînză a lui Monet, fie într-una a lui Andreescu sau Lucian Grigorescu. Beethoven a indicat pe partitura simfoniei pastorale: *„mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei" (mai multă expresie a simţirii decît zugrăvire),* iar George Enescu declara că în *Sonata pentru vioară şi pian în la minor* (în stil popular românesc) este prezentă nu onomatopeea zgomotelor Bărăganului, ci starea de spirit în mijlocul cîmpiei româneşti, noaptea. în *Ritual pentru setea pămîntuhu* de Miriam Marbe nu este prezentarea sociologică a procesiunii pentru invocarea ploii, ci acea tulbure *stare de spirit* a ţăranului ameninţat de secetă şi înspăimîntat de urgisirea naturii. Şi, dacă nu împingem prea departe interpretarea, nu greşim atunci cînd observăm în arhitectura catedralelor gotice năzuinţa umană către înălţimi, iar în cea barocă, cum spunea Edgar Papu, un „tip de existenţă" *u*.

înţelegerea corectă a acestui obiect specific al cunoaşterii artistice evită confuzia, adeseori existentă, între ceea ce V. E., Maşek numea, pe drept cuvînt, *„cunoştinţele nespecifice sintetizate de operă"* [15] (adică înfăţişarea *documentară* a elementelor naturale sau a evenimentelor sociale) care eventual pot exista într-o operă (literară sau plastică) şi *cunoaşterea artistică* autentică, cunoaşterea reacţiilor umane adînci în prezenţa realităţii. Întrucît obiectul cunoaşterii artistice este omul, reflectarea lui adecvată nu se poate realiza decît în relaţie cu mediul natural şi social, în care reacţiile lui se manifestă. Într-un fel sau altui, această ambianţă apare în operă (îndeosebi în cea literară—dramatică şi epică — sau cinematografică). L. Tolstoi a dat „tablouri neîntrecute ale vieţii ruseşti" (Lenin); în *A la recherche du temps perdu* a lui Marcel Proust găsim detalii din viaţa cîtorva categorii sociale ale societăţii franceze de la sfîrşitul veacului tre cut, caracterizante pentru epocă; W. Faulkner înfăţişează aspecte pregnante ale vieţii americane din prima jumătate a veacului XX; Liviu Rebreanu prezintă o frescă de marc veridicitate a răscoalelor ţărăneşti de ia noi, din 1907 ; Marin Preda, Al. Ivasiuc, Artgustin Buzura, Ileana Vulpescu redau în romanele sau nuvelele lor aspecte grăitoare ale societăţii româneşti contemporane, ca şi Horia Lovinescu sau Paul Everac în dramaturgia lor, Mircea Veroiu sau Dan Piţa în filmele lor.

Cînd vorbim despre societatea contemporană este nevoie să ne oprim asupra noţiunii contemporane de „contemporaneitate". încă acum vreo patru decenii periodizarea didactică a istoriei predată în licee — în istorie antică, medievală, modernă şi contemporană — situa contemporaneitatea în intervalul dintre Revoluţia franceză (1789) şi prezent. Deci contemporaneitatea se întindea pe aproximativ un secol şi jumătate. Această înţelegere a contemporaneităţii era corespunzătoare înţelegerii *prezentului subiectiv,* care se întindea atunci asupra unei perioade relativ îndelungate a curgerii timpului fizic. Trecutul era o epocă de mult apusă — viitorul „ceva ce se va întîmpla peste multă vreme". Prezentul „psihologic" dura un timp îndelungat. Astăzi, acest prezent „psihologic" începe să se suprapună, din ce. în ce mai insistent, asupra prezentului punctiform al timpului fizic, în care percepţia realităţii este *un act de memorie pe cale de a deveni un act de imaginaţie,* în care prezentul este deci numai punctul de inserţie al trecutului în viitor. Fireşte nu am ajuns încă acolo, dar contemporaneitatea în vremea noastră are, cum spune Alvin Toffler, o tranzienţă redusă. Dacă vorbim despre sensibilitatea artistică a epocii contemporane, trebuie, de la bun început, să ne gîndim la o asemenea accelerată trecere de la trecut spre viitor. Nu identică cu cea din 1983 era sensibilitatea artistică, să zicem, în anii '50 ai secolului nostru şi nu, cu siguranţă, va fi aceea din deceniul viitor. De aceea referirile la prezenţele „contemporane" în artă trebuie să ţină seama şi de transformarea continuă a noţiunii de contemporaneitate.

Imaginile literare, dramatice, cinematografice sînt artistice nu prin informaţiile documentare pe care ni le comunică. Cunoaşterea artistică pe care o realizăm graţie acestor opere, este reacţia umană a personajelor (şi totodată a autorilor şi contemplatorilor operelor) în faţa acestor evenimente. Chiar şi detaliile unor rea

[11] Edgar Papu, *Barocul ca tip de existenţă*, Bucureşti, Edit. Minerva, 1977, passim.

[15] V. E. Maşek, *Mărturia artei,* Bucureşti, Edit. Academiei, 1972, p. 14.

lizări plastice — ale picturilor flamande sau olandeze ale lui Breughel cel Bătrîn, van der Weyden (Rogier de la Pasture) sau Vermeer van Delft, sau „interioarele" ţărăneşti ale lui Ţuculescu — nu prin valoarea lor documentară (care poate fi apreciată pe plan cultural-istoric) realizează un act de cunoaştere artistică, ci prin relevarea reacţiei emoţionale faţă de cele înfăţişate. Desfăşurarea istorică a mediului în care luăm cunoştinţă de existenţa omului, condiţiile naturale şi sociale ale ambianţei sale pot constitui o *cunoaştere documentară,* apropiată de a geografiei, istoriei şi sociologiei. Dar nu în primul rînd acest tip de cunoştinţe căpătate prin intermediul artei sînt rezultatul *cunoaşterii specific artistice.*

Moravurile caracteristice epocii de trecere de la matriarhat la patriarhat pot fi deduse din tragediile lui Eshil, cum arată Engels ; caracterul relaţiilor economice burgheze din prima jumătate a secolului trecut apar deosebit de pregnant în *Comedia umană* a lui Balzac ; modificările raporturilor de clasă ale ţărănimii române, în deceniile patru, cinci şi şase ale secolului nostru, sînt clar relevate în *Moromelii* lui Marin Preda, dar tratatele de istorie şi de sociologie le pot prezenta cu mai deplină rigoare, într-o elaborare univocă menită să nu lase loc unei interpretări subiective a situaţiilor *cercetate* dc respectivii oameni de ştiinţă. Ceea *ce* însă artiştii ne fac să cunoaştem, ceea ce aparţine, în propriu, cunoaşterii artistice, este reacţia umană a lui Oreste şi a Electrei, a lui Moş Goriot şi a lui Rastignac, a lui Ilie Moromete şi a lui Ţugurlan faţă de evenimentele pe care le trăiesc.

Acest obiect al cunoaşterii artistice nu mai este, ca acel al cunoaşterii teoretice, un obiect supus transformărilor, în principiu previzibile, riguros necesare şi calculabile, ci este un obiect a cărui mişcare este mereu zguduită de surprize, relaţiile lui cu ansamblul existenţei sînt proteiforme.

Pe de altă parte, în vreme ce cunoaşterea ştinţifică, operînd cu concepte, judecăţi şi raţionamente, vizează realităţi esenţiale care au un caracter general, pentru care investigarea individualului este doar un punct de pornire, cunoaşterea artistică, operînd cu imagini, se opreşte asupra *individualului,* „generalizările” ei rezidă doar în *tipicitatea* şi *setnnificanţa* acestui individual.

Dar aici se pune problema a ceea *ce* s-a numit „etern-umanul” pe care ne fac să-i cunoaştem marile capodopere. De ce personajele lui Homer sau ale lui Shakespeare, de ce burghezii olandezi ai lui Rembrandt, de ce impostorii ridiculi ai lui Caragiale ne mai interesează astăzi, la distanţă de milenii, secole sau decenii. Fiecare reprezintă omul caracteristic unei anumite epoci istorice, în condiţii naţionale şi sociale determinate. Se poate oare vorbi despre Om, despre o anumită esenţă umană, perenă în legătură cu aceste atît de diferite tipuri de umanitate ?

Dată fiind polisemia operei de artă (despre care va fi vorba pe larg, în altă parte) realizarea cunoaşterii esenţei umane în capodoperele create în epoci atît de îndepărtate unele de altele şi atît de diverse se realizează prin mijloace proprii artei. Tot aşa cum un sunet muzical de o anumită înălţime are timbruri foarte deosebite de la un instrument muzical la altul, fără să-şi piardă esenţa lui de sunet fundamental cu un anumit număr de vibraţii pe secundă, timbrul specific fiind datorat sunetelor armonice realizate de natura diferită a instrumentelor muzicale, la fel „armonicele” condiţiilor istorice, naţionale şi sociale, distincte pentru fiecare epocă şi meridian, înconjură „sunetul fundamental” al esenţei umane perene. în acest mod ne putem regăsi în umanitatea altor epoci şi locuri, în acest mod — prin virtutea polisemică a limbajului artistic — clasicii pot deveni „contemporanii” noştri, cunoaşterea artistică a esenţei umane poate răspunde problematicii umane a epocii noastre. Ulise va înfăţişa totdeauna curiozitatea umană neistovită, setea de cunoaştere înfruntînd toate riscurile, uzînd de şiretlicurile cele mai sofisticate pentru a afla tot ce se poate şti; Hamlet va fi mereu îndoiala umană, eterna incertitudine, problematizarea continuă a existenţei; Mona Lisa nu-şi va şterge niciodată de pe buze enigma zîmbetului său; Don Ouijote va păstra în toate vremurile visarea omenească, „nebunia” înţeleptului care ştie că visarea nu este, în ceea ce dă preţ vieţii umane, mai prejos de realitate; Faust va căuta mereu clipa căreia să-i poată spune : ,,opreşte-te, eşti atît de frumoasă” ; admiraţia pentru eroul generos, eliberator, care vibrează în sunetele *Simfoniei nr. 3 în mi bemol major („Eroica”)* a lui Beethoven nu se va altera nicidecum; Hyperion va alege recea nemurire a geniului creator pe care nu o va schimba pe o banală satisfacţie pieritoare
— toate asemenea trăsături umane, deşi îmbrăcate în „armonicele” epocilo ■ în timpul

cărora au fost create, reflectate în plăsmuirile marilor artişti, vor rămîne pururi mărturii ale cunoaşterii prin artă a esenţei omului de totdeauna. Pe drept cuvînt, Herbert Read spune în această privinţă: ,,Arta nu a fost niciodată o încercare de a cuprinde realitatea în totalitatea ei (...) nu a fost nici tentativa de a înfăţişa totalitatea aparentelor: a fost, mai degrabă, recunoaşterea fragmentară şi fixarea perseverentă a ceea ce este plin de miez în experienţa omenească” [16].

Aşa fiind, dacă prin cunoaşterea artistică ajungem la cunoaşterea mai plină a „experienţelor omeneşti” de totdeauna ,deci şi a celei de astăzi, a „experienţei” omului de pretutindeni, dar cu rezonanţe concrete la un anumit „erou” liric sau epic, prezent într-o operă sau alta, aparţinînd unei epoci istorice, unui mediu sociocultural determinabil, dar semnificativ pentru toţi oamenii, atunci, în ultimă analiză, cunoaşterea artistică înseamnă cunoaşterea concretă, tensivă şi suculentă, a fiecăruia dintre noi, cunoaşterea noastră înşine, prin procesul de recunoaştere, de regăsire în creaţia pe care ne-o propune artistul. Cunoaşterea artistică devine astfel realizarea plenitudinară a arhaicului îndemn delfic, a vechii înţelepciuni socratice : *,,cunoaşte-te pe tine însuţi!”.*

Modalitatea cunoaşterii artistice

Dacă obiectul cunoaşterii artistice diferă de cel al cunoaşterii teoretico-ştiinţifice, modalitatea cunoaşterii artistice se deosebeşte prin căile pe care se înfăptuieşte procesul de cunoaştere, prin componentele acestui proces, prin „instrumentele” de investigare, prin limbajul în care se cristalizează.

Cunoaşterea ştiinţifică operează ru noţiuni, judecăţi şi raţionamente. Datele senzoriale iniţiale prin care omul de ştiinţă ia contact cu realitatea sînt numai un punct de pornire, care se cere repede transgresat. Obligativitatea generalizării raţionale impune o ridicare de la imagine la noţiune, de la intuiţia senzorială la judecata abstractizantă. Concretul *logic,* ca ţel final al cunoaşterii ştiinţifice, cu obligaţia lui de rigoare univocă, nu poate suporta halo-urile existente în reflectarea senzorială a realităţii.

„Modelele” ştiinţifice înseşi, care se realizează în materiale ce incită senzorialul, vizează în cele din urmă tot *raţiunea,* cu rigoarea ei implacabilă. Imaginaţia omului de ştiinţă, menită să depăşească rutina vechilor obişnuinţe teoretice pentru a deschide orizonturi noi, tinde tot către construirea unor *raţionamente* superioare celor depăşite. Imaginaţia ştiinţifică este numai un „instrument” iniţial de investigaţii, „instrumentul” final fiind tot activitatea raţională.

Cunoaşterea artistică are însă în *senzoriu* şi *imaginaţie* principalele căi, componente şi „instrumente”, ca şi esenţialul limbaj de comunicare. încă pentru Baumgarten, estetica ce se constituia în 1750 ca o disciplină filozofică aparte era *scientia cognitionis sensitivae.* Dar chiar de la Platon, care izgonea arta din republica lui ideală pentru că nu aparţinea decît teritoriului „înşelător” al simţurilor [17], şi pînă în secolul nostru, la Croce sau la Souriau, teoreticieni de toate orientările au acordat intuiţiei senzoriale în artă un loc de prim ordin. Marx a arătat cu deosebită claritate importanţa factorului senzorial în cunoaşterea artistică: „... După cum abia muzica trezeşte simţul muzical al omului, după cum cea mai frumoasă muzică *nu* are sens, *nu este obiect pentru urechea nemuzicală* (sublinierea noastră) ...) tot aşa *simţurile* omului social sînt altele decît ale omului nesocial; abia prin complexitatea obiectiv desfăşurată a esenţei umane se constituie complexitatea simţirii *umane* subiective, abia astfel sînt în parte educate, iar în parte create, o ureche muzicală, un ochi care percepe frumuseţea formei, pe scurt simţuri care se afirmă ca forme esenţiale umane” [18].

Este evident că pictorul accede la cunoaşterea *obiectului* său (şi contemplatorul tabloului la cunoaşterea artistică prin intermediul realizării pictorului) graţie senzoriului vizual. Culorile şi formele sînt elemente ale *imaginii picturale,* care ia fiinţă în conştiinţa artistică numai graţie ochiului şi celorlalte componente ale analizatorului vizual. Ceea ce urmăreşte pictorul este, după formularea lui Paul Klee, „să facă vizibil”. Semnificaţia imaginii picturale nu se relevă, decît *după* ce am văzut pictura. Orice descriere a unei fresce, a unei acuarele nu poate avea,

[17] Platon, *Republica,* L. X, Editions Garnier, Paris, **1936, p. 353.**
K. Marx, *Manuscrisele economico-filozofice din 1844,* în Marx-Engels, *Despre artă,* Bucureşti, Edit. politică, **1966,** p. **137.**

[18] Herbert Read, *Imagine şi idee. Funcţia artei în dezvoltarea constiintei umane,* Bucureşti, Edit. Univers, **1970, p. 75.**

decît o valoare didactica sau analitic-ştiinţifică, dar *nu* realizează o cunoaştere artistică. Tot atît de evident este că muzica se percepe în specificitatea ei artistică numai graţie analizatorului auditiv. Este adevărat că Beethoven a creat ultimele lui capodopere fiind surd, dar ne putem oare îndoi că memoria lui auditivă era intactă? Un dirijor, şi chiar un meloman cu o cultură muzicală serioasă pot „auzi" sunetele unei simfonii numai la lectura partiturii, dar făcînd apel tot la memoria *auditivă.* Fără o „ureche muzicală", cum arăta Marx, nu există muzică. Datelor vizuale ale unei sculpturi (formele ei şi suprafeţele care reflectă lumina) li se adaugă, în subsidiar, şi elemente tactile sau chiar kinestezice. Toate aceste adevăruri nu au nevoie de o demonstraţie îndelungată. Poarta senzorială a cunoaşterii artistice este aici evidentă.

Dar literatura, care foloseşte cuvinte, propoziţii şi fraze (deci noţiuni, judecăţi şi raţionamente) în ce măsură face apel la senzoriu? Iată poezia *Dorinţă* a Anei Blandiana Să fie o dimineaţă copilăroasă şi *moale]* Prin care, trecînd *lumina* să scoată / *Foşnet* de frunză uscată ;/ *Să miroasă-n* odaie/ A creioane *ascuţite prelungi* Şi-a hîrtie *neîncepută* ;/ Din gîn- duri, din dragoste/ Sau numai din somn *trezindu-mă]* Bucuroasă, *buimacă,!* Să *trag* pe mine o haină/ Să ies *năucită în stradă]* Cu *picioarele goale*-n pantofi/ Şi să întreb fericită,/ Ştiţi cumva în ce an sîntem?" (subl. ns. — *M.B.).* Este aici o strălucită expresie a unei stări de spirit în care sentimentul existenţei nedefinite, genuine, făiă aplecare precisă asupra unei anumite acţiuni practice, se realizează prin sugestii senzoriale (vizuale, auditive, olfactive, tactile) care sînt tocmai calea de acces către cunoaşterea artistică a unei asemenea trăiri. Fără aceste elemente exprimate de cuvinte, doar prezentînd cititorului *imagini,* cum s-ar fi putut face cunoscută o asemenea stare de spirit evanescentă ?

Iată o scenă ce ţine de epică : „Ceva mai spre miezul iernii, de cum se lăsa noaptea, lupii adunaţi în haite mari şi cutezătoare, se apropiau de sat, umblau nestingheriţi pe uliţele moarte şi goale, se strecurau în arii şi dădeau ocol grajdului către care îi mînau foamea şi mirosul tare de viţă de vie. Aveam grijă să închidem bine uşile grajdurilor, cu cîrlige mari de fier, care nu puteau fi clintite din loc decît de mînă de om. Cîinii, care prinseseră snagă sfîrtecînd boii şi caii morţi, tîrîţi în luncă, lătrau ce lâtrau, cu glasul pe jumătate, şi cînd lupii se apropiau, chelălăiau de parcă ar fi fost daţi în tizic şi se ascundeau în gaură de şarpe, ori veneau şi scînceau înfricoşaţi la uşă, să li se dea drumul în casă. Care intra în gura lupilor, nu mai scăpa. Găseai a doua zi dimineaţa urme de păr pe zăpadă". Este aici un scurt fragment din romanul lui Zaharia Stancu *Dulăii.* Cuvintele, frazele *zugrăvesc* (în cel mai adîncînţeles al cuvîntului) un aspect al vechiului sat românesc, pe care-l vedem, îl auzim, îl mirosim în toată concreteţea lui, care solicită (prin intermediul cuvintelor) organele noastre senzoriale.

Dar iată o prezenţă a senzoriului nu în înfăţişarea unor stări sufleteşti sau a unor realităţi materiale aparţinînd ambianţei cotidiene, ci în sugerarea unui adevăr matematic, a unei idei ştiinţifice, care devine *cunoaştere artistică,* graţie apelului la date senzoriale şi la stările afective conexe. „La steaua care-a răsărit / E o *cale* atît de *lungă* / Că mii de ani i-au trebuit/ luminii să n*e-ajungă".* Este o bine cunoscută strofă din *La steaua* a lui Eminescu. Pînă la steaua îndepărtată este o „cale" şinuo distanţă, o „cale" pe care o resimţim ca pe o senzaţie kinestezică datorită eforturilor umane de a o străbate şi nu o neutră, abstractă distanţă stereometrică. Luminii i-au trebuit mii de ani să n*e-ajungă. Resimţim* aici *durata umană* a acestei realităţi şi nu timpul impersonal al fotonilor care traversează spaţiul cosmic.

Asemenea apeluri sugestive la datele senzoriale sînt deci indispensabile în procesul de cunoaştere artistică. Ele există chiar atunci cînd avem de-a face cu ceea ce psihologii numesc „impresii subliminare". Asemenea solicitări de minimă durată ale senzoriului se pot observa în halo-ul conotaţiilor din jurul nucleului denotativ al cuvîntului sau al frazei literare, în jurul imaginii picturale, al secvenţei cinematografice, al complexităţii armonice muzicale. Senzoriul nostru intră în vibraţie fără să avem constituită o senzaţie în plină conştiinţă lucidă, ci în ceva care se strecoară sub limita perceptivităţii conştiente şi care pune în acţiune, în straturile profunde ale sub- şi inconştientului nostru, întreaga magmă care se găseşte aici.

Parfumul arhaic al unor cuvinte, farmecul unor construcţii sintactice care depăşesc necesităţile comunicării univoce, rezonanţa unor armonii timbrale (în ceea ce Webern numeşte *Klangfarbenmelodie)* unde un singur sunet

instrumental joacă un rol în aparenţă infim,
o tuşă picturală care pare să treacă neobservată în impresia de ansamblu a tabloului, o pată evanescentă de umbră pe un relief sculptural, toate acestea sînt solicitări ale *senzoriului* care declanşează *impresia subliminară.*

Mai mult, în arta literară, senzoriul este solicitat nu numai prin imaginile constituite, ci chiar prin sonoritatea cuvintelor şi a îmbinării sunetelor. Iată două strofe alăturate din *Luceafărul* eminescian: ,,Dar un Luceafăr ră- sărit/Din liniştea uitării/Dă orizont nemărginit/ Singurătăţii mării;//Şi tainic gene/e *le plec* Căci mi *le* împZe pZînsul/Cînd a *le* apei vaduri trec/'Călătorind spre clînsuZ". în prima strofă vibrează în auzuZ nostru poetic sunetul *r,* su- gerînd depărtările nemărginite ale universului în care se află luceafărul; în a doua, în contrapunct direct, sunetul *l,* sugerînd lamentaţia duioşiei intime.

Dealtfel, *aliteraţia* este un procedeu străvechi în literatura populară. K. Vossler, între alţii, observă importanţa elementului *pur senzorial* în capacitatea sugestivă a poeziei populare. „Poetul popular —spune Vossler —înalţă aspectul exterior —fonetic, armonic, ritmic — pe scurt, senzorial — din limba uzuală pînă la rangul unei categorii spirituale; îi dă adică importanţă şi sens" [19].

Problema importanţei datelor senzoriale în cunoaşterea artistică a fost abordată nu o dată. încă Hegel arăta că „opera de artă este stare nu numai pentru percepţia sensibilă, ca *obiect sensibil,* ci starea ei este de aşa fel, îneît fiind ceva sensibil, ea este totodată în mod esenţial şi pentru spirit, spiritul trebuie să fie afectat de ea şi să găsească în această afecţiune o anumită satisfacţie" [20]. Şi mai departe: „în comparaţie cu nemijlocita existenţă concretă a lucrurilor naturii, opera de artă, se află în mijloc între sensibilitatea nemijlocită şi cuge- tarea deală" [21]. Această „sensibilitate nemijlocită" este situată pe drumul către „cugetarea ideală", care pentru Hegel înseamnă *cunoaştere,* cunoaşterea supremă, arta, fiind situată, în această privinţă, „la mijloc".

Problema datelor senzoriale în cunoaşterea artistică, reluată de numeroşi esteticieni, găseşte o tratare amplă în lucrarea lui Etienne Souriau, *La correspondance des arts* [22]. Fără să aibă pretenţia (care ar fi absurdă) de a clasifica artele — existente astăzi şi cele viitoare posibile — într-un mod definitiv şi exhaustiv, esteticianul francez propune o seriere a artelor, în primul rînd din punctul de vedere a ceea ce el numeşte „qualia" sensibile, adică existenţa acelor trăsături ale operei care se adresează de la început organelor senzoriale. Souriau propune existenţa a şapte tipuri de arte, după categoriile de „materiale" care solicită senzoriul, şi anume: linii, volume, culori, luminozităţi, mişcări, sunete articulate, sunete muzicale. în funcţie de asemenea stimuli ai senzoriului, ar exista: 7) arabescul şi desenul; 2) arhitectura şi sculptura; *3)* pictura „pură" şi pictura reprezentativă; *4)* proiecţiile luminoase şi cinematograful sau fotografia; 5) dansul şi panto- mima; *6)* prozodia „pură" şi literatura-poezie; 7) muzica „pură" şi muzica dramatică sau descriptivă. Thomas Munro adaugă la analiza „materialelor" stimulente ale senzoriului şi pe aceea a procedeelor tehnice şi a tehnologiei acestor materiale, care intră în structura fizică a operei [23].

Elementele senzoriale ale cunoaşterii artistice duc la constituirea imaginii artistice. Problema este complexă şi necesită o înţelegere nuanţată pentru evitarea simplismelor şi vulgarizărilor. Terminologia referitoare la imagine (ca şi accepţiile variate ale noţiunii) pretează de asemenea la multe confuzii. Pentru Abraham Moles, imaginea este doar „suportul comunicaţiei vizuale, care materializează un *fragment* al ambianţei optice (...) susceptibil de a subzista de-a lungul duratei şi care constituie una dintre componentele principale ale „mass- mediei" (fotografie, ilustraţii, pictură, sculptură, cinema, televiziune) (...) Primele imagini cereau un talent aparte în acest *decupaj* şi această *materializare* a unui mic sector al sferei ambianţei subiectului *(Umwelt);* imaginea era deci artizanală şi specialiştii imaginii erau artişti (...) Aici predomina mesajul estetic asupra celui semantic" [24]. Pe Moles îl interesează aici, în primul rînd, imaginea vizuală ca suport al comunicării, dar trebuie să observăm că şi pentru el „materializarea unui sector al

[19] K. Vossler, *Limbile naţionale ca stiluri,* în *Poetică, şi stilistică,* Bucureşti, Edit. Univers, 1972, p. 17.

[20] G. W. F. Hegel, *Prelegeri de estetică*, Bucureşti, Edit. Academiei, voi. I, p. 41, (subl. ns.)

[21] *Ibidem,* p. 44.

[22] Etienne Souriau, *La correspondance des arts,* Paris, 1947, **p.** 97.

[23] Th. Mnnro, *Les arts et leurs relations mutuels,* Paris, 1.954.

[24] Abraham Moles, *Vers une theorie ecologique de l'image,* în *Image et communication,* Paris, **1972,** p. **49.**

ambianţei” era creaţie artistică. Ei analizează în continuare caracteristicile imaginii, dintre care una este *iconicitatea,* pe care o defineşte ca mărime opusă abstracţiei, ca o „cantitate de realism”, ca „proporţie de concret, conservatei. în schemă” [25]. Este vorba prin urmare despre „realul” pe care imaginea îl face *cunoscut* şi comunicabil.

Termenul „iconic” (de la grecescul st.xov — portret) circulă mai cu seamă graţie lui Erwin Panofsky, care face o distincţie între *iconografie,* disciplină menită să colaţioneze şi să clasifice imaginile *şi iconologie,* care are scopul să interpreteze, deci „să intre îu cadrul *axiologic* al «istoriei de artă»”. Pentru Panofsky, semnificaţia *iconologic-ă* a unei opere de artă relevă „mentalitatea de bază a unei naţiuni, a unei perioade, a unei clase, a unei convingeri religioase sati filozofice, particularizate inconştient (de aceea artistul nu-şi dă seama de ele) de personalitatea proprie artistului care le asumă şi care le condensează într-o operă de artă unică” [26]. lată, deci, că şi pentru Panofsky „icona”, imaginea artistică este instrumentul unei cunoaşteri specifice, a unei „mentalităţi” umane.

H. Read numeşte „icoană” o „imagine proiectată într-o formă plastică”. El consideră că „înaintea cuvîntului (*abstractitanl* — nota noastră) a fost imaginea, primele încercări ale omului de a determina realitatea sînt încercări picturale: imagini pictate sau zgîriate sau gravate cu un vîrf ascuţit pe suprafaţa peşterilor” [27].

In accepţiile amintite pînă acum, imaginea artistică a fost socotită mai cu seamă imagine vizuală. Termenul are însă, în genere, o accepţie mai largă. Pe drept cuvînt, Pascal Bentoiu foloseşte denumirea de *imagine muzicală*[28] pentru ceea ce în muzică caracterizează reprezentarea senzorial-*auditivă* a mesajului compozitorului. în ceea ce priveşte *imaginile literare* credem că nu mai trebuie nici o insistenţă pentru a convinge că arta literară foloseşte *imagini,* care, cum am văzut înainte, sînt menite ca, prin intermediul lexicului şi sintaxei scriitorului să facă vii pentru cititor stimulii senzoriului său.

[25] *Ibidem,* p. 52.
[20] E. Panofsky, *Stuăies iu iconology,* Oxford Univer- sity Press, 1939, p. 20.
[27] Herbert Read, *op. cit.,* p. 12.
[38] Pascal Bentoiu, *Imagine şi sens,* Bucureşti, Edit. muzicală, 1971, passim.

Putem deci conchide că *imaginea artistică* este obiectualizarea într-un material anumit — culoare, sunet, corp tridimensional (piatră, os, bronz, lemn etc.) — a unui elaborat al concepţiei artistului, menit să realizeze cunoaşterea artistică a contemplatorului. Imaginea artistică este construită în literatură prin lexic şi sintaxă, dar sensul cuvintelor şi al frazelor trimite atunci la o reprezentare mentală concretă a unei realităţi semnificate de către artist. O trăsătură sine qua non a imaginii artistice este fiinţarea ei *materială* („arta este intuiţie *sau* expresie”, spunea Croce), constituirea ei în elemente menite să stimuleze senzoriul celui ce receptează opera de artă. Această trăsătură îi impune artistului servituţi legate de natura materialului folosit, anumite cunoştinţe de *meşteşug,* fără de care *măiestria* artistică nu există. Această trăsătură îi impune receptorului operei de artă de asemenea cunoaşterea, cel puţin în linii generale, a acestor „servituţi”, fără de care înţelegerea mesajului specific al artistului rămîne neadecvată.

Dar existenţa materială a imaginii artistice nu este condiţia suficientă pentru constituirea ei. Imaginea artistică nu poate fi numai un *obiect fără subiect,* ci este un *obiect pentru subiect.* Oricît de elaborat ar fi actul de „instau- raţie reică” (Souriau) al imaginii artistice, aceasta nu fiinţează *ca atare,* decît în relaţie cu subiectul care o receptează; Yenus din Milo a putut să zacă secole îngropată, oratoriile lui Bach decenii fără să fie cîntate, dar atîta vreme cît o conştiinţă estetică, un ochi plastic, o ureche muzicală nu le-au dat viaţa specifică, imaginile artistice erau ca şi inexistente.

Imaginile artistice nu se reduc de aceea numai la obiectul material care stimulează senzoriul. Prin intermediul stimulului senzorial se pune în mişcare, în spiritul contemplatorului, un amplu zăcămînt aperceptiv, bogate resurse *afective* şi *intelectuale.* Imaginea artistică este unitatea dialectică contradictorie dintre elementele ei constitutive: cel material şi cel ideal. Dacă ea ar fiinţa numai prin corpul ei fizic, ar fi un simplu *semnal,* ar face cunoscută o simplă existenţă *obiectuală.* în fapt însă, imaginea artistică ne aduce la cunoştinţă — dincolo de prezenţa ei „reică” — existenţa unei *reacţii umane* în faţa realităţii. în acelaşi timp, imaginea artistică este şi *o unitate dialectică între general şi individual.* Fără să abstractizeze, ca noţiunea şi judecata, imaginea artistică, prin intermediul existenţei ei materiale cu caracter

de *unicat,* realizează cunoaşterea relaţiilor, cu caracter de *generalitate,* între om şi ambianţa naturală şi socială în care el vieţuieşte.

în această privinţă, trebuie să observăm că spaţiul şi timpul în care fiinţează imaginea artistică nu sînt spaţiul şi timpul fizic, uniforme şi fără coloratură, ci un spaţiu şi un timp ideale, spaţiul şi timpul artei, altul decît cel pe care-l studiază ştiinţele. Pierre Francastel a arătat că „Spaţiul plastic nu poate înceta să se transforme, în funcţie de puterea de acţiune colectivă asupra lumii externe, el nu poate înceta să fie, totodată, reflectarea *concepţiei* noastre matematice asupra legilor fizice ale materiei şi a ordinii *valorilor sentimentale* pe care noi am vrea să le vedem triumfînd" [29]. Aşa se explică de ce perspectiva spaţială a picturii diferă de la o epocă la alta, de la frescele egiptene la pictura pe mătase din timpul dinastiei Song şi de la pînzele Renaşterii la pictura lui Matisse sau a lui Theodor Pallady, sau dc la sculptura lui Fidias şi Praxiteles pînă la aceea a lui Brâncuşi sau H. Moore. în imaginea artistică, spaţiul artistic este acel în carc se proiectează dimensiuni şi semnificaţii umane. Adevărul acesta este valabil nu numai pentru artele plastice, dar şi pentru coregrafie. G. Călinescu observă că dansatorii nu imită mişcarea naturalistă în spaţiul fizic, că dansul nu e o „imitaţie a realităţii, ci *o realitate din cîrnpul conduitelor umane"* [so]. Tot aşa, timpul imaginii artistice este altul decît timpul fizicienilor şi al matematicienilor. Timpul artistic dă dreptul la ranversarea, la dilatarea sau la densificarea timpului fizic, în vederea realizării unei *cunoaşteri* capabile să semnifice trăiri umane. Cîteva minute pot căpăta într-o imagine literară, muzicală sau cinematografică dilatări care întrec (în timpul măsurat cronometric) ani întregi dacă intensitatea umană a timpului trăit de subiectul artistic o cere. în romanele lui Faulkner trecutul se află de multe ori după prezent, ca şi în ceea ce tehnica cinematografică numeşte „flash-back".

Aşadar, imaginea artistică transcende existenţa ei materială. Făcînd rezerve faţă de ansamblul teoriei *pendulării estetice* a lui Konrad Lange (care susţine că imaginea artistică procură două serii de reprezentări, una a senzaţiei „brute" şi alta a sentimentelor legate de aceste senzaţii şi între care subiectul estetic „pendulează") [31], nu se poate să nu observăm că imaginea artistică *nu* se reduce la obiectul material ce stimulează senzoriul, şi că, prin intermediul acestui sistem senzorial, imaginea devine autentic artistică numai atunci cînd, punînd în mişcare un amplu sistem de referinţă, realizează un *act de cunoaştere.*

Aşa fiind, opera de artă este act de realizare a unei *negentropii.* Artistul propune un act de cunoaştere, care înseamnă o invitaţie la o anumită „ordonare" a realităţii reflectate. „Compoziţia" operei de artă este tocmai înlăturarea dezordinii aparente, a îngrămădirii haotice, absolut întîmplătoare, a unor fapte fără semnificaţie. Artistul *organizează* — deliberat sau spontan — realitatea reflectată, pentru ca această organizare („compoziţie") să poată constitui act de cunoaştere autentică. Ion lanoşi evidenţiază astfel că, din „nemijlocita desfăşurare faptică a vieţii", arta chiar din formele ei dc *happening* sau de *cine-verite* reţine din noianul faptelor mai puţin relevante, pe acela care se constituie în „concentrate de tîlc", ceea ce „echivalează sau poate echivala cu o alegere, o intervenţie, un început de transfigurare -- cu acea, deci, prezenţă necesară a subiectivităţii creatoare fără de care «viaţa » nu ar avea cum să aspire la condiţia « operei »"[32].

Necesitatea unei asemenea „ordonări", duce la o cunoaştere prin artă a unor elemente corelate care şi în realitate au o anumită interrelaţie. Marile capodopere relevă, în modalitatea specifică a expresiei artistice, tocmai imensa complexitate a realităţii, a amplelor conexiuni dialectice ale existenţei, în relaţie continuă însă cu *reacţiile umane.*

De aceea opera de artă autentică este, aşa cum a arătat între alţii Tudor Vianu[33], *etero- nonă.* Elementele „pur" estetice se îmbină strîns cu întreg ansamblul factorilor socioculturali (etici, politici, filozofici, ştiinţifici), fapt care constituie ?*narea prodigalitate a cunoaşterii artistice.*

[29] Pierre Francastel, *Peinlure et societe*, Paris, lOfi.i, p. 214 (subl. ns.).

[30] G. Călinescu, *Principii de estetică,* Bucureşti, Edil. Fundaţiilor, 1936, p. 32 (sul.'l ns.)

[ni] *K.* Lange, *l)as der Kunst,* Leipzi", 1901, passim.

[32] Ion lanoşi, *Schiţă pentru o estetică posibilă,* Bucureşti, Edit. Kmiiiescu, 1975, p. 98.

[33] Tudor Vianu, *Estetica*, Bucureşti, Edit. pentru literatură, 1968, p. J50--196.

Disocieri

4. Adevărul artistic

Descoperirea şi transmiterea adevărului constituie scopul fundamental al oricărui proces gnoseologic, suprema încununare a eforturilor creatoare prin care omul se afirmă ca fiinţă raţională, conştient transformatoare a lumii, în procesualitatea interacţiunii cognitive dintre subiect şi obiect se dezvăluie şi se stabilesc adevăruri noi, sînt restructurate şi aprofundate cele care s-au dovedit viabile, fapt ce asigură progresul neîntrerupt al ştiinţelor despre natură, om şi societate, evoluţia istorică a civilizaţiei tnnane.

Caracterul pronunţat al specificităţii cunoaşterii în diverse domenii a făcut necesară utilizarea unui aparat conceptual capabil să cuprindă, în forme semantice adecvate, multiplele faţete sub care se înfăţişează aria de continuă dezmărginire a adevărului. Rezultatul succesivelor sinteze teoretice s-a concretizat în noţiunile de: adevăr ştiinţific, adevăr moral, adevăr artistic etc. Analiza aplicată la una sau alta din ipostazele adevărului nu impietează asupra principiului general al unicităţii sale, ci dimpotrivă, aduce confirmări suplimentare ale existenţei lui, unitară şi diversă în acelaşi timp, o mărturie elocventă a tezei despre manifestarea „diversităţii ce se unifică”.

în practica muncii de cercetare, cu excepţia agnosticilor şi a iraţionaliştilor extremişti, conceptul de *adevăr ştiinţific* a fost unanim recunoscut, ocupîndu-şi locul cuvenit în sistemul noţional al activităţilor ştiinţifice. De asemenea, termenul de *adevăr moral* şi-a do- bîndit. o deplină validare în planul realităţii, fiind însuşit de adepţii diferitelor concepţii, bineînţeles, de către filozofia materialist-dia- lectică într-un mod opus înţelegerii şi scopurilor pe care i le atribuie curentele idealiste, mistico-religioase.

într-o situaţie deosebită se găseşte conceptul de *adevăr artistic,* denumit şi „adevăr estetic” ori „adevărul în artă” care, departe de a fi întrunit sufragiile unanime ale creatorilor şi teoreticienilor artei, figurează mereu pe lista temelor discutabile, vehement negat dc unii, entuziast susţinut de alţii. în literatura de specialitate au fost deseori invocate temeiurile care impun şi îndreptăţesc această categorie, demonstrîndu-se inconsistenţa argumentelor produse împotriva solicitării sale la investigarea fenomenului artistic.

Problema adevărului în artă, a conformităţii creaţiei cu lumea reală a fost pusă, la început pentru poezie, din cele mai îndepărtate timpuri ale antichităţii greceşti. Preluat şi dezvoltat de gîndirea filozofică, acest fond de cugetări s-a constituit într-o „teorie generală asupra raportului dintre artă şi adevăr” [1], teorie ce anunţa încă din faza de geneză, două direcţii contrare: „una, care proclama că arta (în mod egal cea poetică şi cea plastică) spune adevărul, iar cealaltă —'că arta născoceşte şi amăgeşte” [2]. Sciziunea iniţială s-a perpetuat în posteritate, întrucît pentru fiecare opinie apăreau noi temeiuri de reconfirmare pe planul experienţei artistice. în fapt, disjuncţia nu este dilematică, ci complementară, deoarece, pe de o parte, opera de artă se înfăţişează ca redare fidelă, ca imitaţie obiectivă a lucrurilor, iar pe de altă parte, arta este trăire subiectivă, reflectare recreatoare ce apelează la invenţie, fantezie, imaginaţie. Arta „imită” şi „născoceşte” fiind, deopotrivă, „adevărată” şi neadevărată”, „fidelă” şi „infidelă”.

Concepţiilor care susţineau că arta este cu atît mai valoroasă cu cît inventează, născoceşte, deformează mai mult, iar artistul este cu atît mai preţuit „cu cît ne induce mai bine în eroare” li s-a opus teoria „imitaţiei”, pentru care adevărul reprezenta trăsătura caracteristică, condiţia *sine qua n-on* a artei şi frumosului. în interpretările mai nuanţate s-a subliniat, bunăoară, că imitarea este făcută de subiect care-şi lasă amprenta asupra ei, mai vizibilă în reflectarea vieţii interioare, mai voalată în zugrăvirea naturii, ceea ce conduce spre obţinerea unui adevăr „secund”, ideal, derivat din cel „primar”, dar mai strîns legat de perfecţiunea artistică. în acest sens considera Diderot că „adevărul din natură stă la baza verosimilului în artă”, deoarece „numai ade-

[1] Wladyslaw Tatarkiewicz, *Istoria celor şase •noţiuni*, Bucureşti, Edit. Meridiane, 1981, p. 418.

[2] *Ibidem,* p. 418- 419.

vărul dă veritabila strălucire”[3], astfel că „principalul merit al scriitorului-artist constă în *adevărul* celor zugrăvite” [4].

Menirea artei, scria Raicu-Rion, este numai una: „să fie adevărată, să nu falsifice fenomenele sociale pe care le descrie, să nu le schimonosească, ci să le imite în tot adevărul lor”[5], în timp ce Ibrăileanu aprecia opera lui Cara- giale întrucît poate „face concurenţă stării civile”, iar Eminescu se întreba cu înfrigurare: „Unde vei găsi cuvîntul/ce exprimă adevărul”. G. Coşbuc era încredinţat că „suprema putere a artei va fi totdeauna adevărul. Iar adevărul—în artă — e una cu frumosul (...) Cînd zici *poezie frumoasă* zici *poezie adevărată,* la un loc *poezie bună”*

Cerinţa adevărului în opera dc artă, a reflectării adecvate a vieţii reale în creaţia literar- artistică se distinge şi astăzi ca una din preocupările majore ale ştiinţei despre artă. Orice investigaţie care-şi propune abordarea aspectelor de bază ale fenomenului artistic simte nevoia să se raporteze, într-un fel sau altul, la adevărurile pe care le vehiculează arta. Cînd nu o pot eluda sau mistifica, diversele şcoli şi curente filozof ico-estetice „la modă” emit asupra ei consideraţii minimalizatoare, decrc- tînd-o o falsă problemă, o imixtiune în intimitatea creaţiei artistice.

Cercetarea materialist-dialectică revine necontenit asupra elucidării depline a naturii adevărului artistic, recunoscîndu-i importanţa de prim ordin printre elementele ce condiţionează existenţa operei de artă. în acest punct sînt focalizate trăsăturile esenţiale ce marchează opoziţia dintre diferitele concepţii asupra funcţiilor şi rolului artei în societate, asupra fondului ideatic pe care-l furnizează plăsmuirea estetică.

în peisajul imensei varietăţi de stiluri, al perspectivei îmbogăţirii formelor de expresie artistică, necesitatea ca arta să exprime adevărul despre viaţă, despre relaţiile şi ideile existente în cadrul societăţii apare ca o condiţie de stringentă actualitate. îndelungata experienţă estetică a omenirii confirmă pînă la evidenţă faptul că artiştii care au reuşit să

[3] G. E. Lessing, *Opere*, Bucureşti, E.S.P.L.A., voi. 1, 1958, p. 339.

[4] N. A. Dobroliubov, *Opere alese,* Bucureşti, E.L.U., 1964, voi. II, p. 28.

[5] Raicu Ionescu-Rion, *Arta revoluţionară,* Bucureşti, Edit. Minerva, 1972, p. 65.

[6] George Cosbuc, *Despre literatură si limbă,* Bucureşti, E.S.P.L.A., 1960, p. 29 30.

înfăţişeze, la malt nivel valoric, adevărurile vremii lor s-au identificat cu aspiraţiile şi năzuinţele poporului ce i-a zămislit, au realizat opere capabile să înfrunte cu trăinicia lor timpul, înscriindu-se în tezaurul culturii universale.

Ştiinţa esteticii porneşte în analiza adevărului artistic de la premisa axiomatică a considerării artei ca o modalitate principală de reflectare a realităţii, de cunoaştere şi autocu- noaştere a omului, ca pe una din căile specifice, ce nu poate fi înlocuită de alte instrumente epistemologice, de „apropiere permanentă şi infinită a gîndirii de obiect” [7], de pătrundere a esenţei lucrurilor şi de înţelegere a semnificaţiei lor, de obţinere şi transmitere a adevărului obiectiv.

Prin postularea ideii virtuţilor cognitive ale artei este invocată, *ipso facto,* problema valabilităţii cunoştinţelor receptate pe această cale, a criteriilor de verificare a autenticităţii lor. S-a demonstrat convingător că tipurilor fundamentale de cunoaştere le răspund forme aparte de concretizare a adevărului, fără ca prin aceasta să-i fie prejudiciată natura şi structura specifică. Pentru elucidarea acestor aspecte, devenite punctul central al controverselor privitoare la abordarea şi confirmarea adevărului, se impunea o metodologie adecvată de investigare, deoarece, aşa cum arăta Marx, „adevărul nu include numai rezultatul, ci şi calea care duce spre el. Cercetarea adevărului trebuie să fie ea însăşi adevărată şi adevărata cercetare este adevărul în desfăşurare, ale cărui verigi împrăştiate se înlănţuie în rezultat” [8]. Precizarea este de o deosebită importanţă pentru domeniul creaţiei artistice, unde validarea şi veridicitatea adevărului nu pot fi probate, verificate *direct,* pe cale experimentală, ci se confirmă în practica socială generală raportată la anumite idealuri şi sensuri ale progresului uman, la adevărul vieţii înţeles în plenitudinea semnificaţiilor sale.

Pentru a scoate disputele legate de autenticitatea cunoaşterii din sferele abstracte ale scolasticii, gnoseologia marxistă a introdus *praxisul* drept criteriu esenţial al verificării adevărului. Desfăşurarea social-istorică a practicii, concretizată în acţiunea umană transformatoare pe plan material şi spiritual, obligă la utilizarea unor procedee şi mijloace proprii pentru

[7] V. I. Lenin, *Opere complete,* Bucureşti, Edit. politică, 1966, voi. 29, p. 165.

[8] Marx-Engels, *Opere*, Bucureşti, E.S.P.L.P., voi. 1» 1957, p. 8.

descoperirea diferitelor tipuri de adevăr, la folosirea unor criterii specifice de confirmare a veridicităţii lor. înţelegerea practicii în *ansamblul, ei,* ca practică socială, teoretică, ştiinţifică etc., prezentă şi anterioară, precum şi a adevărului, ca proces şi rezultat al cunoaşterii, ca adevăr şi *conştiinţă* a adevărului, conduce la o nuanţată apreciere a criteriului *concordanţei* (Aristotel precizase că „a fi adevărat" înseamnă „a fi în concordanţă cu *ftragma"),* la o aplicare diferenţiată a lui în funcţie de structura realităţii investigate şi a modalităţilor de reflectare. Acordul simplu şi nemijlocit al cunoaşterii cu obiectul, la care a fost redus adesea adevărul, s-a dovedit, mai ales în spaţiul artei, a fi insuficient de concludent şi convingător. Astăzi se discută tot mai mult, chiar şi pe plan logic, de „corespondenţă parţială şi adevăr parţial", de grade diferite de verosimi- litudine[9], plauzibilitate, credibilitate, reprezentare (săracă, acceptabilă, bună), de diverse niveluri de referinţă, abstracţie, informaţie etc., ceea ce reclamă o privire conotativă laxă a lui în sferele creaţiei artistice, unde relaţia obiect-subiect, ca şi opoziţia adevărat-fals se supun unor pătrunderi de mare complexitate.

Deşi există deosebiri profunde între modul direct, obiectiv, *rece,* neutru de obţinere a adevărului în ştiinţă, a verificării lui nemijlocite în practică, şi modul de dobîndire a adevărului pe calea însuşirii artistice a realităţii, însoţit de o intensă participare afectivă la nivelul întîlnirii dintre subiectivitate şi obiectivitate, relativ şi absolut, concret şi abstract, precum şi în felul aparte de „verificare" mediată, indirectă a sa, între cele două forme principale de posedare a adevărului se află numeroase puncte de convergenţă, asemănări substanţiale. „Adevărul din literatură este acelaşi ca şi adevărul dinafara literaturii, adică înseamnă cunoaştere sistematică şi verificabilă" [10] . Relevarea adevărului, cum ne-o dovedeşte istoria gnoseologiei, nu este privilegiul savanţilor sau filozofilor, o îndeletnicire „rezervată" unora, ci se impune ca o îndatorire proprie tuturor domeniilor de activitate creatoare.

[9] Verosiinilitudinea unei propoziţii creşte odată cu conţinutul său de adevăr şi descreşte odată cu conţinutul său de falsitate" (Petre Botezatu, în voi. *Adevăruri despre adevăr,* Iaşi, Edit. Junimea, 1981, p. 9).

u> Rene Wellek, Austin Warren, *Teoria literaturii,* Bucureşti, E.L.U., 1967, p. CO.

Adevărul vieţii — adevărul esenţei

După cum s-a arătat, marile creaţii ale tuturor timpurilor fac mărturia nestrămutată că arta autentică, capabilă să transmită un vibrant mesaj contemporanilor şi posterităţii, a rodit întotdeauna sub influenţa binefăcătoare a izvorului regenerator al cunoaşterii realităţii, al reflectării în toată plenitudinea sa a *adevărului vieţii.*

La prima vedere, îngemănarea dintre *adevăr* — categoria centrală a gnoseologiei ce defineşte concordanţa, verificată prin practică, a cunoştinţelor noastre cu realitatea obiectivă ; autenticitatea acestor cunoştinţe ca reprezen- tînd o reflectare veridică, adecvată a obiectelor şi fenomenelor din natură şi societate — şi *viaţă,* unul din atributele importante ale ontologiei, poate părea paradoxală, o contradicţie în termeni. Supoziţia porneşte de la faptul că viaţa, luată în sine, nu este nici adevărată, nici falsă, ea doar există. Autentică sau deformată, adevărată sau falsă poate fi numai reflectarea vieţii în mintea oamenilor, imaginea ei răsfrîntă pe planul cunoaşterii. De aici concluzia că adevărul vieţii nu se identifică cu existenţa fizică a unui fapt din realitate, cu o în- tîmplare ce se desfăşoară sub ochii artistului şi nici nu poate fi confundat cu reflectarea sa pe plan artistic, căutîndu-se corespondenţe şi analogii directe între artă şi realitate. Conceptul selectiv şi generalizator de adevăr al vieţii desemnează fenomenele caracteristice ale realităţii, chintesenţa şi legităţile dezvoltării sale, sensul şi tendinţele noului, specificul şi particularităţile unei epoci, s-le unui popor etc. Artei, spune N. Hartmann, nu-i pretindem „un adevăr al faptelor, ci un adevăr al vieţii" care „constă într-o concordanţă precisă cu viaţa reală, dar nu în detaliu şi în ce are loc o singură dată (în individual), ci în principal şi esenţial- omenesc" [n].

Căutînd şi selectînd ceea ce este specific, important pentru exprimarea adevărului vieţii, omul de artă nu urmăreşte o cunoaştere exhaustivă (practic acest lucru ar fi irealizabil) a *hUuror* cazurilor şi momentelor posibile în realitate. El este preocupat de reflectarea aspec-

[11] Nicolai Hartmann, *Estetica,* Bucureşti, Edit. Univers, 1974, p. 318.

telor şi legăturilor *esenţiale,* a fenomenelor ce pot evoca o imagine dc ansamblu, cît mai cuprinzătoare asupra omului şi a trăirilor sale, acordînd însă faptelor mărunte, cotidiene, însemnătatea cuvenită, deoarece, în anumite împrejurări, acestea pot fi motive hotărîtoare în declanşarea inspiraţiei şi a fanteziei creatoare. Dacă în ştiinţă savantul se poate mulţumi şi cu o contribuţie fragmentară, preciza Tudor Vianu, întrucît rezultatele muncii lui pot fi reluate şi completate de alţi cercetători, artistul este autorul unei lucrări singulare, încheiate, imposibil de a mai fi reluată, îmbogăţită şi desăvîrşită de altcineva, pentru că în „ea se organizează şi se istovesc puterile unui singur om şi poate ale unei singure clipe" [la]. Iată de ce pretenţiile şi cerinţele de realizare deplină, desăvîrşită, atît în privinţa înfăţişării formale, cît şi a conţinutului de idei sînt adresate doar artei, singura manifestare spirituală aptă să cuprindă dimensiunile integrale ale universului uman şi să transmită adevărurile de ansamblu asupra „lumii" nemărginite a omului. Caracterul de unicitate, de originalitate coerentă, armonios alcătuită, în care o latură luminează pe cealaltă, detaliul semnificativ susţine întregul, iar aspectul esenţial respiră prin fiecare element al acestui inedit organism, conferă operei de artă forţa de a transmite, alături de o puternică încărcătură emoţională, fiorul real al vieţii, farmecul desăvîrşit al autenticităţii. „Viaţa fără artă e fenomenologie primă, arta fără viaţă e artificiu, universalitate fără fantezia concretizatoare, estetism" [13].

Arta descoperă şi face accesibile esteticeşte adevăruri profunde asupra spaţiilor nesfîrşite ale lumii materiale şi ale vieţii interioare; adevărul artistic ca şi frumosul se constituie şi se dezvăluie treptat în interiorul valorii artistice şi odată cu ca, acţionînd ca clemente complementare, deopotrivă de necesare, pentru realizarea efectului ideatico-afectiv. De-a lungul timpului, talerele balanţei dintre adevăr şi frumos au fost înclinate cînd în favoarea adevărului, considerat ca o condiţie indispensabilă a frumosului ori un mijloc sigur de realizare a lui, cînd în favoarea frumo-sului „despovărat" de servitutile inestetice ale adevărului.

Adesea însă cele două concepte au fost, fie izolate abuziv, fie identificate arbitrar. Ideea directoare care s-a conturat si confirmat în milenara practică artistică demonstrează că exprimarea adevărului reprezintă o cheie dc boltă a fiinţării creaţiilor autentice, un criteriu de bază în aprecierea formulelor estetice. Fiecare mod de zugrăvire artistică originală primeşte dreptul de cetate numai înfruntînd şi depăşind tot ce I-ar putea împiedica pe creator de la legătura trainică cu destinele epocii sale, de la identificarea cu gîndurile şi năzuinţele poporului, de la cunoaşterea marilor adevăruri ale societăţii în care trăieşte. Orice modalitate artistică nouă se raportează cu necesitate la realitatea care a generat-o, poartă amprenta specifică a acesteia, asigurîndu-şi viabilitatea în măsura în care izbuteşte să se facă ecoul autentic, original al imperativelor timpului. Experienţele, căutările înnoitoare devin forme goale, fără eficacitate şi durabilitate dacă nu întruchipează un profund conţinut uman, dacă nu sînt cerute de legile dezvoltării fenomenului artistic, de nevoia apropierii de adevăr. în afara perimetrului larg al adevărului cu greu se pot cristaliza şi recepta opere valoroase, deoarece arta prin natura sa este şi un instrument de cunoaştere, descoperire şi transmitere, prin imagini, a unui fond de cunoştinţe autentice, adevărate. Neîmplinirile întîlnite în arta contemporană sînt şi o consecinţă a insuficientei cunoaşteri a realităţii, a unei slabe adeziuni la multitudinea de fenomene ce se petrec în zonele fierbinţi ale vieţii.

Ceea ce caracterizează climatul ultimelor noastre decenii este procesul continuu de aprofundare şi esenţializare a creaţiei, tendinţa oamenilor de artă de a aborda teme complexe, descifrînd resorturile psihologice ce însufleţesc masele în realizarea noii orînduiri sociale. Căutările creatoare se pot întrece la nesfîrşit în găsirea formelor potrivite de a transmite sensibil adevăruri de o gravitate altădată nebănuită. Este pozitiv faptul că în prezent realitatea nu este privită în aspectele exterioare, optimist facile, al căror sens este uşor descifrabil, implicînd şi modalităţi artistice corespunzătoare, că tot mai insistent sînt abordate laturile importante ale vieţii, în care situaţiile, răspunsurile, prefacerile nu apar în chip tranşant, unde oscilările, interferenţele de bine şi rău, urît şi frumos, moral şi imoral etc. se amalgamează într-un ghem de contradicţii mai greu de sesizat şi zugrăvit artistic. în astfel de si

[12] Tudor Vianu, *Filozofie si poezie,* Bucureşti, E.H.R., 1J71, p. 106.

[13] G. Călinescu, *Cronicile optimistului,* Bucureşti, E.P.L., 1964, p. 404-405.

tuaţii artistul recurge adesea la. modalităţi şi formule de exprimare metaforică, alegorică, simbolică.

Specificul adevărului în artă

Opera de artă, cum se ştie, nu produce doar emoţie şi plăcere: ea conţine informaţii despre lume, transmite idei, sentimente, stări sufleteşti, comunică într-un chip specific adevăruri asupra naturii înconjurătoare. Datoi'ită formei individual-sensibile care integrează sintetic afectivul, raţionalul şi concret-senzorialul, cît şi faptului că receptarea este permanent însoţită de apreciere în funcţie de o anumită scară de valori, adevărul artistic, spre deosebire de cel ştiinţific, care este abstract, univoc, denotativ şi nonideologic, are sensuri concrete multiple, fiind alcătuit, în dozaje diferite în diverse opere, din obiectivitate şi subiectivitate, mimesis şi poesis, real şi ideal, raţional şi imaginar, dezvăluindu-şi mereu un aspect sau altul, o faţetă nouă, inedită. „Asemenea potriviri cu realitatea vor fi întotdeauna un proces desfăşurat pas cu pas" [11]. Caracterul de polivalenţă şi policromie al adevărului artistic dă noi străluciri operei de artă, îi potenţează valorile intrinsece, făcînd-o accesibilă şi gustată la diferite niveluri de pregătire intelectuală şi experienţă estetică. Pe cînd descoperirea şi comunicarea adevărului teoretic duc la concluzii comune, unanim acceptate, exprimarea adevărului artistic se transpune în rezultate diferite, concretizate în opere originale, individuale, „deschise" ce sînt receptate în diverse moduri. La afirmaţia că există atîtea chipuri hamletiene cîţi actori I-au interpretat s-a răspuns cu remarca îndreptăţită că au existat atîţia eroi- Hamlet cîţi spectatori I-au privit. Infinita gamă de interpretări ale celebrului personaj rezidă în autenticitatea zugrăvirii sale, în marea forţă a creatorului de a cuprinde estetic dimensiunile realului, realizînd o totală sincronie între adevărul artistic şi adevărul vieţii.

în acelaşi timp, se cere precizat că polisemia, chiar ambiguitatea, sînt trăsături specifice limbajului conotativ, plurivoc, deci şi adevărului artistic şi, ca atare, se întîlnesc cu justificată îndreptăţire în decodificarea operei realizată în anumite cîmpuri social-ideologice, fără ca prin aceasta să se diminueze funcţia cognitivă a demersului artistic.

Imaginaţia creatoare care-l ajută pe artist „să inventeze potrivit adevărului" (Hemin- gway) reclădeşte un univers nou, original, comunicat cu mijloacele proprii fiecărei ramuri de artă. Pornind de la concret, de la cunoaşterea deplină a faptelor de viaţă, omul dc artă năzuieşte să descopere tainele lor profunde, să-şi plaseze opera sub speţa de semnificaţii ale universalului. Osmoza organică a realului şi fanteziei, a introducerii adevărului vieţii în albia generalului, spre a-l înfăţişa plastic prin prisma individualului, reprezintă metamorfoza adîncă pe care realitatea o suportă în retorta prefacerilor artistice. Uneori însă, nereuşita anumitor producţiuni nu este pusă pe seama slabei filtrări artistice a datelor realului, a insuficientei potenţări a semnificaţiilor pe care le poate genera, ci sînt învinuite de pauperitat.e estetică realitatea cotidiană, evenimentele de circumstanţă istorică şi socială. Să se fi uitat mustrarea severă pe care o făcea R. M. Rilke unui tînăr creator: „dacă cotidianul ţi se pare sărac nu-l acuza pe el. Acuză-te pe tine şi spune-ţi că nu eşti suficient poet pentru a evoca bogăţiile lui. Căci pentru creator nu există indigenţă şi nici un loc sărac şi indiferent".

Nu este căderea artei de a se prezenta ca o reproducere directă, mecanică a realităţii şi nici de a impune concluzii imediate, definitive asupra celor relatate. Arta „nu face decît să înceapă" (Brâncuşi), „să arate" (Dufrenne), ca trebuie să sugereze — bineînţeles, nu orice şi nu oricum — sensul evoluţiei lucrurilor, direcţia în care merg preferinţele sau antipatiile autorului.

Aşezat sub orizontul celor mai largi semnificaţii, adevărul artistic se prezintă ca un *adevăr global, dinamic, integrator,* ce se validează nu în simpla confruntare cu un caz izolat, cu o porţiune a realităţii, cu o felie a vieţii, cu „adevărul prozaic" (Gombrich), ci în corespondenţa şi sincronia cu *sensurile şi direcţiile generale ale dezvoltării şi evoluţiei 'progresiste a umanităţii,* cu mersul ei firesc, profund, cu adevărul esenţei vieţii. Infinita forţă transformatoare a artei rezidă în capacitatea sa de a face cunoscute marile adevăruri generale, esenţiale, ideale, eterne în fapte şi situaţii mărunte, concrete, cotidiene, trecătoare.

în această postură specifică, adevărul artistic îşi găseşte sursele de inspiraţie şi temeiurile

[11] E. H. Gombrich, *Artă şi iluzie,* Bucureşti, Edit. Meridiane, 1973, p. 105.

de confirmare nu doar în concordanţa liniară cu realitatea faptului săvîrşit aievea, cu datele absolute ale unei situaţii date, ci poate fi obţinut din raportarea la o *realitate posibilă,* la c întîmplare verosimilă, la o situaţie cu putinţă. Este pilduitoare distincţia aristotelică dintre istorie, respectiv ştiinţă, şi epopee, *rectc* artă, datorată împrejurării că una povesteşte lucruri care „s-au întîmplat", pe cînd cealaltă ne înfăţişează „ceea cc s-ar putea întîmplă" [15]; una ne arată lucrurile „aşa cum sînt ele în realitate", iar cealaltă le prezintă,, aşa cum trebuie să fie". Adevărul în artă are o amplitudine mai mare, o sferă mai întinsă, o înţelegere mai largă. Urmărind să reflecte ce pare oricui adevărat, arta este preocupată să surprindă *esenţa ade- vărttlui,* aspectele semnificative, credibile, ce nu pot fi supuse îndoielii.

Este de remarcat, sub acest raport, că nu orice fapt real, orice întîmplare petrecută pe planul realităţii nemijlocite se transformă în situaţii artistice reale, în modalităţi autentice de transmitere a adevărului artistic. O situaţie, un caracter, un fapt de viaţă „devin adevărate" în opera de artă, numai dacă au puterea semnificaţiilor generale, dacă prefigurează o vastă arie de cuprindere a vieţii, vizează unele aspecte de universalitate, dacă se întemeiază pe o adîncă cunoaştere a adevărului vieţii. *Veridic* sau *verosimil,* adevărul din artă trebuie să găsească acoperire şi pe planul trăirilor sufleteşti, al convingerilor umane, să fie similar cu realitatea, cu viaţa, chiar dacă este vis, închipuire, ficţiune, căci în sferele artei „mai verosimil decît adevărul e cîteodată un vis" (L. Blaga). Cu toate că în anumite împrejurări verosimilul poate părea chiar mai adevărat decît veridicul, nu trebuie să se uite, remarca G. Călinescu, „că verosimilul provine din real şi că, la urma urmelor, adevărul e criteriul verosimilului' '[18]. Posibilitatea artei de a referi plenar despre adevărurile lumii se întemeiază nu pe asemănările de ordin formal, exterioare realităţii, nu pe exactitatea matematică a descrierii unui obiect sau a unei întîmplări, ci pe calitatea operei de artă de a se constitui cu relevanţă afectivă cuprinzătoare, în imagine de maximă fidelitate a fenomenelor vieţii sociale, a direcţiilor fundamentale ale existenţei, săvîrşită în marginile adevărului, de pe anumite temeiuri gnoseologice şi în perspectiva unor anumite idealuri.

Ca reflectare selectivă, recreativă, interpretativă a lumii reale, opera de artă ,,e un colţ de natură văzut printr-un temperament" (E. Zola), cunoaşterea artistică scoate în evidenţă, cîteodată, aspectele esenţiale, semnificative ale realităţii cu preţul unor „abateri de la realitate", al sacrificării adevărului mărunt, insignifiant, cu o prea restrînsă rază de iradiere şi putere convingătoare. Încălcînd succesiunea cronologică, prin plasarea luptei de la Nicopole înaintea celei de la Rovine, Eminescu a reuşit să transmită, bunăoară, adevărul cel mai profund şi mai încărcat de înţelesuri — adevărul dragostei de ţară, legătura de fiinţă cu natura, cu glia strămoşească în care poporul român şi-a găsit tăria luptei pentru independenţă, forţa de supravieţuire în faţa furtunilor istoriei: „Eu? îmi apăr sărăcia şi nevoile şi neamul .. . / Şi de-aceea tot ce inişcă-n ţara asta, rîul, ramul,/ Mi-e prieten numai mie, iar ţie duşman este,/ Duşmănit vei fi de toate, făr-a prinde chiar de veste;/ N-avem oşti, dară iubirea de moşie e un zid/ Care nu se-înfiorează de-a ta faimă, Baia- zid" *(Scrisoarea a III-a).*

Fidel în „păstrarea tonalităţii generale a epocii" [17], adevărul artistic îşi ia însă o mare „libertate faţă de adevărul istoric" [18] cînd este vorba de plăsmuirea eroilor scoşi din penumbra istoriei. Ştiind exact că misiunea artei este de a însufleţi, de „a da suflet", Garcia Lorca se confesa: „dar să nu mă întrebaţi cc este adevărat şi ce este fals, căci « adevărul poetic » este o expresie care se schimbă cînd îi modifici enunţarea" [19]. Ca spaţiu de largi convergenţe spirituale, adevărul artistic dobîndeşte valenţe şi înţelesuri aparte în funcţie de epoca istorică, de cîmpul de cultură, de cerinţele publicului, modă, vîrstă etc., fiind nevoit să caute permanent esenţa marilor adevăruri, încălcînd sau neoprindu-se totdeauna asupra celor mărunte, simple, irelevante. Asemenea mici „infidelităţi" comise în privinţa exactităţii datelor biografice ale personajelor, a predominanţei unor trăsături caracterologice, psihologice sau anatomice, a înscrierii într-un spaţiu sau într-o durată precise, într-un cadru sau epocă riguros determinate, se întîlnesc frecvent în practica

[15] Aristotel, *Poetica,* Bucureşti, Edit. ştiinţifică, 1957, p. 31.
[16] *Ibidem,* p. 432.

[17] Eugen Lovinescu, *Scricri,* Bucureşti, E.P.E., voi. 1, 1969, p. 102.
[18] *Ibidem,* p. 102.
[19] *Eseisti spanioli,* Bucureşti, Edit. Univers, 19£>2, p. 483.

artistică, sînt cerute dc specificul artei. Ele dovedesc, sub unghiul care interesează aici, că realizarea artistică, valoarea estetică nu depind exclusiv de prezenţa sau absenţa adevărului, că în alcătuirea lor intră un ansamblu complex de factori. Întîlnirea perfectă dintre valoarea estetică şi adevărul artistic care se nasc concomitent este apanajul rar al creaţiilor de excepţie, al capodoperelor, rămînînd deziderat doar uneori împlinit. înfăţişarea adevărului artistic în diferite grade, caracterul său istoric care-l supune la succesive confirmări, schimbările cîmpurilor socioculturale de receptare, oscilaţiile gustului public reprezintă mobiluri ce influenţează decisiv modalităţile dc zugrăvire a adevărului în artă, ca şi criteriile probante de apreciere a sa.

Privită în unitatea şi totalitatea ei, opera de artă stă integral sub semnul adevărului, con- stituindu-se în prezenţa acestuia atît sub raportul conţinutului ideatic, al mesajului ei implicit sau explicit, cît şi sub aspectul formei, al expresiei de comunicare, a.1 limbajului validat, căci „din moment ce limbajul implică o transcendenţă spre lume, el nu mai poate fi judecat după buna lui funcţionare într-un sistem închis, ci după eficacitatea tranzitivităţii sale” [20].

O latură esenţială a adevărului artistic se referă la fiinţarea sa pe planul unităţii şi armoniei lăuntrice a operei, la veridicitatea caracterelor, situaţiilor şi conflictelor, a formelor şi tehnicilor de comunicare, la gradul în care sînt realizate cerinţele specifice ale frumosului în diversele modalităţi de creaţie, respectiv acel „izbutit estetic” (T. Vianu), la puterea de sub limare estetică, de fuzionare perfectă a conţinutului cu forma, la construcţia compoziţională ce asigură „cosmicitatea” operei de artă. Dealtfel, una din particularităţile de mare însemnătate ale adevărului artistic constă în aceea că aparţine atît conţinutului (mesajul), cît şi formei (organizare, structurare a mesajului). Adevărul teoretic se preocupă de formă numai sub raportul coerenţei, adevărul artistic, în schimb, reclamă forma ca element constitutiv, de esenţă.

Izvoarele adevărului artistic se află deopotrivă în lumea din afara artistului, în gama nesfîrşită de forme ale vieţii, cît şi în intenţiile şi forul său intim, în universul sentimentelor, trăirilor şi convingerilor sale, ecou al societăţii în care i-a fost dat să trăiască. El priveşte atît acordul interior, structura operei sub raportul împlinirii valorii ei artistice, cît şi imperativele corespondenţei sale cu *realitatea,* privită în semnificaţiile ei cuprinzătoare de realitate materială şi spirituală, existenţă şi conştiinţă, de obiectivitate şi subiectivitate, aflate într-o necontenită devenire istorică. După opinia lui Mikel Dufrenne, obiectul estetic este „adevărat în raport cu realul”, „în raport cu artistul” şi în „raport cu opera” în sensul că „nimic din alcătuirea sa nu sună fals..[21].

Adevărul artistic este, aşadar, în egală măsură rezultatul consonanţei creaţiei cu realul, al sincerităţii artistului faţă de cele înfăţişate şi faţă de sine, precum şi al fidelităţii artei către statutul său specific, faţă de propria ei natură, inconfundabilă şi ireductibilă la alte forme de manifestare umană.

[20] Serge Doubrovsky, *De ce noua critică ?,* Bucureşti, Edit. Univers, 1977, p. 127. '

[21] Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice,* Bucureşti, Edit. Meridiane, voi. II, 197G, p. 196, 197, 200.

1. Natura proceselor creatoare în artă

Conceptul de „creaţie artistica'

Creatorul de artă nu poate fi înţeles, explicat, justificat, evaluat fără arta creată. în lipsa oricărei opere ca produs final, ca o consecinţă *in adu,* creatorul de „artă" devine pînă la urmă un nonsens, o prezumţie fără acoperire, inutilă, oricît de nobilă ar fi ea. Încît creatorul şi creatul îşi întrepătrund neîncetat ipostazele lor. Heidegger, de pildă, considera că artistul este sursa operei, iar opera sursa artistului. Uneori, chiar în perimetrul teoriei estetice moderne — cu disponibilităţi analitice speciale faţă de procesualitatea creaţiei artistice — mai pot fi întîlnite, cînd şi cînd, opinii care, pornind de la adevărul incontestabil că creatorul fără creaţii finalizate devine un nonsens, fac un „salt" simplificator, anulînd însemnătatea oricărei procesualităţi creatoare în artă. Carlos Bousono apreciază că „lucrul important pentru noi, şi ca atare, deci, esenţial din punct de vedere poetic, provine din ceea ce este complet realizat, din creaţia încheiată, şi nu din modul în care autorul a conceput-o şi a efectuat-o, fapt care fiind complet anecdotic nu trebuie să ne preocupe" [L]. liste surprinzător să întîlnim o astfel de depreciere a procesualităţii creaţiei artistice la un teoretician modern, altminteri foarte nuanţat, lucru nefiresc cu atît mai mult cu cît autorul citat este el însuşi un creator de artă -- poet — ce, presupunem, ar accepta cu greu ca propria-i experienţă subiectivă a proceselor poetice să-i fie pusă doar sub semnul „anecdoticului".

Folosim aici conceptul de „creaţie artistică" mai ales ca termen de referinţă pentru o serie de ipostaze ale *proceselor de creaţie,* însă, în sensul foarte cuprinzător şi firesc al cuvîntului, conceptul ca atare implică şi invocarea operei finalizate. Cu alte cuvinte, s-ar putea spune că prin „creaţie artistică" se înţelege nu numai un proces virtual de energii subiective, ci şi finalizarea lui *de faclo.*

Necesităţi de ordin metodologic, analitic, impun însă o tratare separată, distinctă a perspectivelor: creatorul şi opera, înclinînd accentul operaţional al conceptului de „creaţie artistică", spre prima perspectivă. Dacă cei doi poli — creatorul şi opera — nu pot exista unul fără celălalt, sferele lor nu se identifică, totuşi, pînă la capăt. Aceasta şi explică abordarea lor distinctă. Este o chestiune dificilă, căreia esteticieni de notorietate au încercat să-i răspundă, aflîndu-ne uneori în faţa unor opinii absolut opuse cînd este vorba de însemnătatea proceselor de creaţie. Carlos Bousono recunoaşte distincţia între opera încheiată şi procesualitatea creatorului, numai că — aşa cum s-a văzut — nu acordă nici un fel de valoare celei din urmă, adoptînd faţă de ea un ton aproape sarcastic. Dimpotrivă, Mikel Dufrenne, de pildă, pornind, de asemenea, de la necesitatea amintitei distincţii, consideră că „examinarea procesului creaţiei artistice este adesea calea regală a esteticii" [2], în virtutea conside-

[1] Carlos Bousono, *Teoria expresiei poetice,* Bucureşti, Edit. Univers, 1975, p. 51.

[2] Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice* Bucureşti, Edit. Meridiane, voi. I, 1976, p. 20.

raţiei experienţei pe care acest proces o degajă. Această experienţă estetică intimă constă nu în faptul că opera ca atare, cu detaliile ei, ar exista anticipat în conştiinţa artistului ~~ ca şi cum artistul n-ar avea nimic de întreprins, decît să copieze pasiv o imagine interioară gata constituităci doar într-o „exigenţă" a viitoarei opere, ca o „stare de graţie" specială a creatorului, ca „maturaţie spirituală". Mai ales într-un prim stadiu al procesului de creaţie, opera „nu este decît o exigenţă în întregime interioară creatorului; ea nu este nimic din ceea ce el ar putea să vadă sau să imite. Pregă- tindu-se pentru execuţie, artistul se transpune în starea de graţie, iar exigenţa care îl solicită este expresia unei anume logici interioare; logica unei anume dezvoltări tehnice, a unei anume direcţii de cercetare sub raport estetic, logica maturaţiei sale spirituale, toate acestea se confundă în artist şi artistul este acela care se confundă cu ele" [3]. Aşadar, procesul de creaţie ca „stare de graţie" a artistului nu se identifică pur şi simplu cu opera creată.

în favoarea acestei distincţii pledează şi alţi esteticieni de prestigiu, aducînd în plus argumentul unui anumit coeficient dc disimulare a creatorului. în estetica românească, Tudor Vianu a exprimat cu claritate această idee: „Cine crede că poate intui pe artist în operă, ca printr-un mediu transparent, se înşeală. Opera nu numai manifestă, dar într-o anumită măsură îl şi ascunde pe artist" [4]. în termeni asemănători tezei exprimată de T. Vianu se exprimă şi Nicolai Hartmann: „pe de o parte, opera vorbeşte convingător despre creator, pe de altă parte, ea păstrează în modul cel mai explicit tăcere asupra lui; ea revelează şi aco

[3] Mikel Dufrenne, *op. cit.,* p. 82 — 83.

[1] Tudor Vianu, *Estetica,* ediţia a 2-a, Bucureşti, 1939, p. 26.

peră, trădează şi reţine pentru sine"[5]. Cel puţin două sînt ipostazele disimulării creatorului în raport cu opera sa, ceea ce contribuie la constituirea unei independenţe relative şi parţiale a proceselor de creaţie faţă de produsul final. Prima se referă la faptul că artistul acumulează adeseori, în stadiile incipiente ale procesului de creaţie, date existenţiale brute, aparent fără semnificaţii şi fără legătură între ele, un soi de puncte de reper încă neşlefuite de fantezia creatorului, dar conţinînd în magma lor interioară promisiuni latente. în opera finală, aceste date existenţiale —- fără a fi denaturată esenţa lor reală — vor apare intens transfigurate, supuse mobilităţilor entropice, crusta lor de realitate neprelucrată rămînînd undeva în laboratoarele mascate, greu de definit, ale intimităţii procesului de creaţie. Această distilare a materiei din retortele proceselor de creaţie — care impune o distincţie faţă de imaginea gata filtrată — face ca respectivele procese să fie nu numai exaltări luciferice, luminozităţi pure, cum adeseori sînt exclusiv înţelese, ci nu odată şi „salahorie" anevoioasă, efort extenuant şi brut. „Starea de graţie", această sugestivă formulare, ar trebui, deci, înţeleasă cît mai nuanţat, nu numai ca o disponibilitate feerică a creatorului, ci şi ca un trudnic demers selectiv pe care-l trăieşte spiritualitatea sa. Cea de-a doua ipostază a disimulării artistului în procesul do creaţie constă în faptul că nu toate nuanţele trăirilor, pulsaţiilor subiectivităţii creatorului --- nici ca întindere, nici ca intensitate — trec în imaginile finalizate în operă. Consumul calitativ de energie subiectivă a artistului, în plin proces de creaţie, este cel mai adesea cu mult mai bogat, şi mai colorat decît lasă să se vadă opera constituită.

[3] Nicolai Hartmann, *Estetica,* Bucureşti, Edit. Univers, 1974, p. 288.

Necesitatea distincţiei creator-operă se accentuează încă mai mult în contextul unor elaborări ale artei moderne, cînd ceea ce, de pildă, Umberto Eco numeşte „operă în mişcare”[6] constituie produsul mai multor creatori şi iau al unuia singur, context în care cîteva motive imagistice fundamentale, tinzînd să structureze o operă dinamică, sînt neîncetat reintroduse în retortele unor creatori variaţi.

Abundenţa orientărilor în problemă

Abundenţa încercărilor de a surprinde natura proceselor creatoare în artă este derutantă, explicabilă totuşi, avînd în vedere faptul că problema ca atare ne trimite — cum s-a mai spus — la acel gen de „întrebări ultime” [7] ale existenţei, inepuizabile prin substanţa lor fundamentală, ce se raportează la însăşi esenţa condiţiei umane. Dată fiind abundenţa răspunsurilor la problemă şi maxima ei deschidere pînă astăzi, eventualele analize cu şanse de rigoare în plus nu pot fi în nici un- caz obţinute fără a ne strădui, mai întîi, să sistematizăm cît de cît direcţiile şi perspectivele problemei, aşa cum s-au conturat ele din punct de vedere istoric.

0 primă observaţie ce se impune, cu caracter mai general, ar fi aceea că explicaţiile au evoluat — chiar dacă în prezenţa discontinuităţilor — de la relevarea unor cauze şi motivaţii ,,obiective” şi *exterioare* spiritualităţii artistului, de fapt *exterioare* virtuţilor umane, spre o justificare de fond a *nahtrii umane* însăşi, ca *generatoare* a proceselor creatoare în artă. Am spune, utilizînd o terminologie propusă de Georg Lukâcs pentru perimetrul unor fenomene estetice şi artistice, că teoretizările cu privire la natura creaţiei artistice au evoluat de la circumscrierea unor cauze „extramundane” la motivaţii „intramundane”. Analizînd diverse etape ale evoluţiei artei, Lukâcs a subliniat nu o dată terenul cîştigat în eforturile creaţiei artistice în favoarea propriei ei naturi, printr-o trecere de la „transcendenţa lucrurilor extra- mundanc spre intramundanitate, spre valoarea proprie omului autarhic”[8]. Lukâcs s-a referit la „extramundanitatea” şi „intramundanitatea" artei însăşi, în procesele sale evolutive, însă putem utiliza fără riscuri cei doi termeni, pentru capacitatea lor operaţional-sugestivă, *şi* cu privire Ia sfera explicaţiilor teoretice, ca fiind, adevăruri istorice deopotrivă ale dinamicii artei şi ale procesualităţii unor interpretări în planul teoriei.

în antichitate s-au conturat ambele perspective, cu preponderenţa celei „extramundane”, care punea esenţa şi natura proceselor creatoare în artă pe seama „divinităţii”. în genere, anticii înţeleg spiritualitatea artistului creator — cu referiri preponderente la poeţi — ca pe un entuziasm generic, dc esenţă „divină". Dacă o astfel de explicaţie o întîlnim încă la presocratici — Democrit, de pildă, exprimînd ideea „suflului divin” al entuziasmului şi inspiraţiei poetului — ea capătă amploare şi relief în scrierile lui Platon. în *Apărarea lui Socrate,* Platon scria că operele pe care poeţii „le creează izvorăsc dintr-un dar al naturii, dintr-un entuziasm, asemenea proorocilor şi interpreţilor divini, numai din înţelepciune nu” “. Există aici, fie şi parţial, o tentativă timidă de a considera entuziasmul creator al artistului drept un dar natural, idee ce mărturiseşte, fără îndoială, în ultimă instanţă, un sîmbure de adevăr. Numai că în explicaţia de ansamblu a lui Platon, acest embrion este bruscat pînă aproape la anulare, de îndată ce se precizează un soi de prioritate incontestabilă a naturii divinatorii în procesele creatoare ale artei. înţelepciunea, meşteşugul şi în general tot ceea ce ar putea ţine de forţa propulsivă a spiritualităţii artistului, de propria lui natură interioară — chiar în condiţiile unei înzestrări naturale — , întreg acest corolar este inhibat de cauzalitatea „divină”, singura suverană a genezei proceselor creatoare, idee încă mai clar şi mai explicit conturată în *Ion.* Că entuziasmul „divin”, ca demiurg al artei, nu avea încă, în teoriile antichităţii clasice, coloratura mistică, acut iraţionalistă, din perioada evului mediu, aceasta este adevărat. Era o intervenţie „divină” cît de cît temperată de chipul uşor umanizat al zeilor, din partea cărora aceasta venea.

[8] Georg Lukâcs, *Estetica,* Bucureşti, Edit. Meridiane, voi. TI, 1974, p. 615.

[9] Platon, *Dialoguri,* Bucureşti, E.P.L.U., 1968, p. 10.

[6] Umberto Eco, *Opera deschisă,* Bucureşti, E.P.L.U., 1969 (cap. *Poetica operei deschise).*

[7] Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare,* Bucureşti, Edit. Eminescu, voi. I, 1973, p. 443.

Direcţia „extramundană” a motivaţiilor „divine”, începînd cu Plotin şi Augustin, a luat amploare, dezvoltîndu-se în diverse variante ale iraţionalismului mistic, medieval. Stările creatoare în artă au început, prin teoretizările acestora, să fie puse în mod tranşant pe seama unui tărîm suprainteligibil. Prcluînd una din ideile fundamentale ale lui Aristotel, cea referitoare la faptul că artiştii crecază în concordanţă cu o formă purtată în sufletele lor, Augustin îi dădea o turnură invariabil mistică din clipa în care forţa şi imboldurile artistului erau puse pe seama intenţionalităţii „divine”, a lui IXimnezeu. Creativitatea artistului nu era negată în unul sau altul din momentele sale, dar existenţa sa *principială* de ansamblu devenea în cele din urmă nulă, prin aceea că propensiunea artistului era explicată doar ca instrumentul pasiv al unei sfinte „înţelepciuni eterne”. Reminiscenţe ale acestei direcţii —- trecute prin filiera unor teorii moderne ale iraţionalismului filozofic — s-au menţinut pînă în secolul XX. Nocivitatea lor s-a făcut simţită şi într-o anumită sfera a culturii româneşti interbelice, prin ideologia gîndirismului, îndeosebi prin teoria estetică a lui Nichifor Crainic.

Observam că perspectiva „inlramundană” a explicaţiilor cu privire la natura creaţiei artistice s-a conturat încă în antichitate — deşi mai restrîns, timid, insuficient de nuanţat — concomitent cu cealaltă perspectivă. De menţionat în această privinţă este mai ales teza lui Aristotel privind impulsul creator al artistului în concordanţă cu forma purtată în sufletul său, teză ce se corelcază, parţial, cu teoria *mimesis*-ului, în măsura în care ambele lasă să se întrevadă, deocamdată neclar şi neexplicit, rolul imaginaţiei şi fanteziei în structurarea proceselor artistice creatoare. Să ne amintim cîtcva formulări din *Poetica:* „Rostul poetului nu este de a povesti lucruri întâmplate cu adevărat, ci de a povesti ceea ce s-ar putea întîmplă” [10]; „în ce priveşte poezia, o imposibilitate care convinge e de preferat unei posibilităţi neconvingătoare”[11]. Astfel de formulări lasă să se întrevadă convingerea că „imitaţiile” oferite de artă presupun, totuşi, reprezentări *imaginative,* care reclamă virtutea unor impulsuri creatoare, proprii structurilor interioare ale spiritualităţii artistului. Este adevărat însă că în general, în antichitate, imaginaţia era înţeleasă ca o facultate de mijloc, între simţ şi intelect, un gen de mediator între aceste două perspective ale conştiinţei, îneît atribuirea unei independenţe proprii, unei activităţi productive de-sine-stătătoarc, era încă limitată.

Să menţionăm, de asemenea, înţelegerea la greci a artei ca *tehne* şi a latinului *ars,* interpretări ale creaţiei artistice doar ca meşteşug, dar care-şi au locul lor în reliefarea facultăţilor creatoare intramundane, din incinta artei.

înţelegerea şi explicarea naturii creaţiei artistice din perspectiva unor capacităţi *proprii omului* a început — cu secolul al XVI-lea -- să se dezvolte mai ales la nivelul reliefării structurilor foarte complexe ale unor facultăţi *intens* subiective ale conştiinţei umane. Este vorba tocmai de atenţia deosebită acordată rolului şi structurilor imaginaţiei şi fanteziei. Neintenţionînd aici un istoric exhaustiv al problemei — deosebit de bogată în referinţe — vom pune în evidenţă cîteva dintre poziţiile mai importante ce au însemnat efectiv un progres în defrişarea adecvată a naturii creaţiei artistice.

Esenţial în această privinţă a fost recunoaşterea ponderii *inventive* a spiritului şi laicizarea imaginaţiei şi a fanteziei artistice, tocmai în calitatea lor de capacităţi inventive. în *Noviim Organ uni,* Bacon elogia natura inventivă a imaginaţiei poetice şi eliberarea acesteia de sub tutela interpretărilor divinatorii. Dar, în acelaşi timp, dînd prioritate unei emulaţii a ştiinţei în epocă, Bacon limita întrucîtva independenţa inventivă a imaginaţiei artistice, punînd artele şi procesele lor creatoare sub un soi de tutelă directă a adevărurilor ştiinţifice şi idealurilor morale. Hobbes a adus o contribuţie originală în ceea ce priveşte explicarea naturii fanteziei poetice într-un context paradoxal, cînd ansamblul viziunii sale filozofice mecanice părea să contrazică posibilitatea unei asemenea contribuţii. Ponderea acordată de Hobbes materiei şi mişcării în viziunea sa asupra lumii era remarcabilă, numai că raportările la facultăţile conştiinţei căpătau în concepţia sa un reduc- ţionism simplificator, în năzuinţa de a tempera teoriile ce exaltau cam haotic conglomeratul afectelor omeneşti. Cum a fost cu putinţă ca Hobbes „cu o viziune atît de mecanică asupra operaţiilor minţii, să aducă o contribuţie constructivă şi originală despre natura fanteziei poetului?” se întreabă, între alţi teoreticieni,

[10] Aristotel, *Poetica,* Bucureşti, Edit. ştiinţificii, 1W7, p. 31.

[11] *Ibidem,* p. S'J.

K. E. Gilbert şi H. Kuhn, al căror răspuns îl reţinem ca fiind cel mai adecvat: „Un răspuns este că el a amplificat funcţia fanteziei mai degrabă atribuindu-i în chip fragmentar rosturi pe care mecanismul ei fundamental cu greu le-ar putea îndeplini, şi care reluau alegorizarea tradiţională a facultăţii spirituale, decît prin- tr-o teorie a psihicului cu care o consideraţie apreciativă asupra imaginaţiei creatoare e cu adevărat consubstanţială. în diferite rînduri, Hobbes include în tărîmul fanteziei forţa motrice a pasiunilor, facultatea ordonatoare a judecăţii şi filozofiei, ca şi elevaţia şi iuţeala nativă a unui temperament înzestrat" [12].

în secolele XVII—XVIII se avansează spre ideea unui specific intrinsec al imaginaţiei, chiar dacă nu era vorba^ totdeauna numai de imaginaţia artistică. în *Scienza nuova,* Giambattista Vico face un salt considerabil în explicarea imaginaţiei ca o facultate independentă a spiritului, cu resurse umane şi creatoare proprii, şi nu doar ca un timid intermediar — mai mult sau mai puţin pasiv — între alte funcţii, aşa cum fusese adeseori înţeleasă anterior. Giambattista Vico a contribuit, în sfîrşit, pentru ' prima oară într-un mod mai decis, la *personalizarea* imaginaţiei, adică la reliefarea valabilităţii acesteia prin sine însăşi. Invocarea unor calităţi proprii ale imaginaţiei devenea mereu mai frecventă în variatele teoretizări asupra artei. Wilhelm von Humboldt de pildă — mai ales în eseul *Despre Hermann şi Dorotheca* — , făcînd o descriere a actului de creaţie artistică, punea în relief virtutea creativă a imaginaţiei, definind arta însăşi ca o aptitudine de a face imaginaţia productivă, în actul de creaţie, raportîndu-se la realitate, artistul n-o repudiază pe aceasta şi n-o denaturează, însă o depăşeşte prin forţa inventivă a imaginaţiei.

Un pas mai departe I-au constituit diferenţierile nuanţate între imaginaţie şi fantezie, în secolul al XlX-lea s-a conturat tot mai pregnant ideea diferenţierii fanteziei de imaginaţie, prima fiind mai puţin comună şi mai proprie creaţiei artistice. K. W. F. Solger — în *Erwin* şi apoi într-un curs universitar — considera imaginaţia mai aproape de reprezentare, plasînd-o în sfera antinomiilor intelectului comun, în vreme ce fanteziei îi conferea un caracter mai puţin comun, atribuindu-i o mai pronunţată capacitate transformatoare, în sensul invenţiei. Deşi Kant n-a făcut o analiză explicită a diferenţelor dintre imaginaţie şi fantezie, a nuanţat, totuşi, două tipuri dc imaginaţie: una reproductivă şi alta combinatorie, aceasta din urmă, prin coeficientul ridicat de inventivitate, apropiindu-se de fapt, considerabil, de structura fanteziei.

La Hegel problema imaginaţiei şi fanteziei artistice este mai puţin nuanţată decît ne-am fi putut aştepta, mai ales pentru că imaginaţia şi memoria sînt asociate adeseori pînă la indistincţie. ,,De această activitate creatoare ţine mai întîi darul şi simţul de a prinde realitatea şi formele ei, care cu ajutorul auzului atent şi al văzului atent imprimă spiritului cele mai diverse imagini a ceea ce e dat; şi mai ţine de această activitate creatoare memoria, care păstrează lumea variată a acestor imagini multiforme. Din acest motiv artistul, în această privinţă, nu este nevoit să recurgă la închipuiri iscodite de el însuşi, ci, părăsind superficialele poziţii zise de natură ideală, el trebuie să se apropie de realitate" [13]. Este surprinzător să constatăm că teoria estetică hegeliană, atît dc subtilă şi amplă în nuanţări complexe ale fenomenului artistic, minimalizează capacitatea de „închipuire" a creatorului, rcducînd pînă aproape de anulare însemnătatea imaginaţiei, lăsînd în locul ei doar memoria, care are, fireşte, valoarea sa reproductivă, însă cît mai aproape de fidelitatea realului.

în secolul nostru, teorii estetice importante continuă să caute o serie de dimensiuni esenţiale ale naturii creaţiei artistice în structurile imaginaţiei şi fanteziei. Benedetto Croce, de pildă, dezvoltă ideea menţionată mai sus — cca a diferenţierii fanteziei de imaginaţie—, considerînd că fantezia, *mai proprie artei, mai adecvată ei,* este mai ales *productivă* şi nu reproductivă. „Fantezia e productivă în timp ce imaginaţia e sterilă şi adaptată pentru a face combinaţii extrinseci şi nu pentru a plăsmui în mod organic viaţa" [14]. Şi mai departe, Croce prcciza că „ceea ce admirăm în operele de artă autentice e forma perfectă a fanteziei pe care o ia o anumită stare sufletească" [15]. în consideraţiile lui Croce apar şi unele exagerări în defa-

[13] Hegel, *Prelegeri dc estetică:* Bucureşti, Edit. Academiei, voi. 1, 1966, p. 286.

[14] Benedetto Croce, *Breviar de estetică. Estetica in mice,* Bucureşti, Edit. ştiinţifică, 1971, p. 78.

[15] *Ibidem,* p. 83.

[13] IC. E. Gilbert, H.KuVm, *Istoria esteticii,* Bucureşti, Edit. Meridiane, 1972, p. l'J7.

Voarea imaginaţiei, atunci cînd apreciază că aceasta este „sterilă”, acordînd credit exclusiv inventivităţii fanteziei. Oricum însă, începînd cu secolul al XlX-lea, progresul distincţiilor estctice era simţitor, prin considerarea fanteziei ca mai adecvată virtuţilor creatoare în artă pînă la precizări din ce în ce mai riguroase în secolul XX cu privire la reproductivitatea imaginaţiei şi productivitatea (capacitatea creatoare) a fanteziei.

Fireşte, între fantezie şi imaginaţie nu pot fi aşezate bariere de netrecut. Dacă cu aproape trei secole în urmă aceste coordonate ale spiritualităţii creatoare în artă se suprapuneau, ulterior necesitatea de a le distinge a alunecat, cîteodată, spre un soi de tratare elitară a fanteziei ca fiind atotputernică, prea puţin sau deloc — legată de alte facultăţi ale conştiinţei şi cu totul improprie omului comun. Romantismul, mai ales, a împins, uneori, la limita de sus ponderea fanteziei în procesele artisticc creatoare, atribuindu-i capacităţi nelimitate, ca raţionalismul clasicizant să altereze întrucîtva această problemă, şi apoi, din nou, să fie reconsiderată în cea de-a doua jumătate a secolului trecut şi în secolul nostru. Dacă Hegel — cum spuneam— a tins să ignore rolul imaginaţiei, înlocu- ind-o cu memoria, o considerare a primei, la justa ei valoare în procesele creatoare, nu înseamnă şi o tăgăduire inversă, a rolului memoriei. între imaginaţie şi memorie există, incontestabil, un transfer de substanţă, de iradiaţie a evocatului. Memoria, am spune, varsă în albia imaginaţiei un torent stenic al contururilor subiective ale lucrurilor. Mai mult încă, nici fantezia nu se poate lipsi de virtuţile memoriei în măsura în care apelează în demersurile-i creator-combina- torii la unele puncte de reper ale ei, utilizînd forţa stimulativă a acestora. Tudor Vianu n-a ezitat să sublinieze că „un adaos de dovezi, pentru cine vrea să stabilească adevărul că fantezia creatoare a artistului nu face decît să reia şi să dezvolte unele motive generale ale vieţii spiritului, putem obţine şi dacă studiem fenomenele memoriei. Fapte dintre cele mai simple vin să aducă dovada că fantezia se amestecă tot timpul cu memoria”[113]. Şi dacă între fantezie şi imaginaţie există spaţii comune de contact, tocmai punctele de reper oferite de memorie asigură, măcar în parte, aceste legături.

Tudor Vianu, *Estetica, edit. cit.,* p. 304.

Toate aceste observaţii şi sublinieri întăresc ideea că au fost dobînditc în procesul dinamic al gîndirii estetice cîştiguri parţiale în configuraţia naturii creaţiei artistice: avansarea de la intuirea difuză a unui patos, a unui entuziasm specific în creaţia artistică, spre conturarea mai precisă a unor straturi inventive ale imaginaţiei, şi fanteziei, totul ţinînd de forţe propulsoare ale naturii umane însăşi, ale „intramundanităţii” ei. în această perspectivă, se cuvine să amintim propensiunea pe care a exercitat-o asupra atenţiei acordate structurilor subiective ale actului de creaţie o teorie de prestigiu elaborată în secolul al XlX-lea, cum a fost *Einfiihlung*-ul. Nu vom face aici o analiză exhaustivă a acestei teorii, pentru că ea a mai fost abordată' din diverse perspective, în cuprinsul tratatului, însă nu putem ignora profesarea de către Robert Vischer — cel care a consacrat termenul de *Einfiihlung* — şi do Volkelt, teoreticianul cel mai complet al acestei probleme, a ideii privind tentativa şi forţa creatoare a artistului de a „transpune” viaţa sa interioară în lucruri, de a le „corporaliza” simpatetic. Chiar dacă această teorie; comportă şi implicaţii subiectiviste, valoarea ei este cu mult mai pronunţată şi mai durabilă decît. se consideră îndeobşte, tocmai pentru că *Einfiihlung*- ul dezvolta şi cimenta convingerea că artistul dispune de resurse spirituale *proprii,* deosebit de ample şi intense, pentru a crea imagini cu mari încărcături simbolice, fără să mai fie nevoie a recurge la misterioase explicaţii ale „divinităţii” actului de creaţie. Chiar dacă *Eiufiihlitng-vl* nu şi-a propus să explice direct însuşi mecanismul actului de creaţie artistică, această teorie a structurat un fond ideatic mai adecvat, în consonanţă cu care „intramunda- nitatea” actului de creaţie artistică a evoluat ulterior într-un mod mai liber.

Să mai amintim încă o teorie stimulativă, *SicJitbdrkeil-ul* lui Konrad Fiedler. Accasta se ocupă în mod direct chiar de structura actului de creaţie artistică (mai ales în domeniul artelor plastice). Spre deosebire de *Einfiihlung,* teoria *Sichlbarkeit-uhu* nu mai face apel la o prelungire a sentimentelor altistului în lucruri, cu alte cuvinte nu mai ia în consideraţie şi o lume exterioară la care se raportează pentru a o încărca de subiectivitate umană, ci promovează ideea că creatorul descoperă o formă, o realitate *doar* în clipa în care o creează. Aşadar, artistul ar fi un creator absolut, ce descoperă o lume doar prin faptul şi în momentul în care o inventează,

creînd-o. Fără îndoială, această teorie generează un teren încă mai pronunţat pentru absolutizări subiective ale actului de creaţie artistică, însă rafinamentul consideraţiilor lui Fiedler cu privire la mecanismul proceselor creatoare în artă a constituit un viguros reper pentru explicaţiile moderne ale *forţei* subiectivităţii artistului în procesele de creaţie.

Fără a reveni în mod simplist la străvechea teorie a unui misterios patos creator al artistului, interpretări contemporane de prestigiu ale naturii creaţiei artistice vorbesc chiar de o „energie” artistică specială, de o tensiune laborioasă remarcabilă, cu un statut propriu. Ne gîndim în această privinţă la una din ideile fundamentale ale gîndirii estetice a lui Etienne Souriau exprimată încă o dată în 1975 ·[7]. E. Souriau subliniază că ceea ce condiţionează procesul creator în artă nu este însuşi rezultatul final, ci „progresia" acestui proces în existenţă, pe baza „energiei” artistului şi al cărei produs final este numai martor. în estetica românească, încă la sfîrşitul secolului trecut, Constantin Dobrogeanu-Gherea punea în dependenţă structura proprie unei opere de relieful virtual al psihologiei artistului. Căci, scria Ghcrea: „Critica, analizînd viaţa artistului, sufletul lui, ne explică de ce şi cum a făcut el această operă artistică, ne arată, cum, luînd în seamă temperamentul artistului, psihicul lui, opera artistului a trebuit să fie tocmai aşa cum este şi nu altfel" [ls].

Este aproape de la sine înţeles că variatele momente şi trepte ale efortului istoric de investigare *teoretică* a naturii proceselor creatoare în artă nu se confundă cu însăşi existenţa acestor procese ca *act artistic.* Dacă — cum s-a văzut — structura imaginaţiei şi cea a fanteziei au fost descifrate treptat, aceasta nu înseamnă, fireşte, că ele au fiinţat ca expresie *artistică* abia din clipa cunoaşterii lor teoretice, ci anterior acestei cunoaşteri. Pînă în secolul al XVI-lea, cînd a început să se contureze o cunoaştere mai adecvată a structurii imaginaţiei artistice, artele plastice mai ales şi tragedia trăiseră, încă cu secole în urmă, o efervescenţă a imaginaţiei şi fanteziei, ce a atins cîteo dată
— ca în sculptura Greciei antice — culmile perfecţiunii. Pe măsură ce imaginaţia şi fantezia, ca praxis artistic, şi în general procesele creatoare în artă au constituit o experienţă tot mai consistentă şi mai nuanţată, acest context al unei realităţi efectiv creatoare a impulsionat şi o cunoaştere mereu mai adecvată a acestor procese. La rîndul său, investigarea teoretică a naturii proceselor creatoare în artă a contribuit treptat la un *plus de conştientizare* a acestor procese pentru creatorii de artă înşişi, desigur nu în sensul de a le dogmatiza, mai ales în epoca modernă, ci de a constitui un fond de meditaţie *activă* pentru o mai adecvată şi pronunţată *cunoaştere de sine* a spiritualităţii artistului. Nu mai este pentru nimeni o noutate adevărul că în zilele noastre din ce în ce mai numeroşi creatori de artă emit opinii fertile, de neîndoielnică subtilitate, asupra naturii creaţiei artistice. Lucian Blaga, George Călinescu Jean-Paul Sartre etc. sînt deopotrivă mari creatori şi teoreticieni de prestigiu ai artei, cu referiri şi la procesele de creaţie. Iar în ultimele decenii, Marin Preda, Eugen Barbu, Alexandru Ivasiuc, Pascal Bentoiu s-au referit, de asemenea, explicit la diverse momente ale creaţiei în artă.

întreaga suită de idei subliniată mai sus nu epuizează coordonatele esenţiale ale naturii proceselor artistice creatoare. Anvergura subiectivităţii artistului, a tensiunilor sale proprii în infinitele contacte cu lumea, cu realitatea, alcătuind o dinamică aparte a raporturilor subiectiv-obiectiv în procesele de creaţie artistică, abia trebuiau explicate în mecanismele lor interioare. în această privinţă, rezultate importante au fost obţinute în secolul XX, şi nu atît din partea cercetătorilor de psihologia creaţiei, ci tot din partea esteticii. Prin teoria Iui Georg Lukâcs, a artei ca formă a *conştiinţei de sine,* estetica marxistă a adus o contribuţie remarcabilă la explicarea genezei şi naturii unor procese artistice creatoare. Conştiinţa de sine nemijlocită, ca teren al artei, nu era o idee nouă. în cursurile .sale ţinute între anii 1819-— 1833, Fr. Schleiermacher încercase o clarificare a acestei idei, prezentă, sub o formă sau alta, în estetica germană a secolului al XlX-lea. însă abia Lukâcs, utilizînd mobilitatea dialecticii marxiste, a reuşit să aprofundeze şi să concretizeze în amploarea ei această idee.

Cu nuanţările de rigoare de la o artă la alta, există o „supunere" a subiectivităţii creatoare faţă dc o realitate exterioară operei pe cale de a se naşte. Este o idee pe care, într-un anume

[17] Etiemie Souriau, *L’arl comme sourca d’energie* (comunicare ţinută, la Simpozionul internaţional dc estetică, pe tema autonomiei artei, Amersfoort (Olanda), septembrie, 1975).

[18] C. Dobrogeanu-Gherea» *Studii critice,* Bucureşti, E.S.P.L.A., voi. I, 197(7, p. 63- ....*6-i.*

sens, o exploatase şi Garabet Ibrăileanu în cunoscutul studiu din 1926, *Creaţie şi analiză.* „Ne-am gîndit — scria Ibrăileanu — ia scriitorii care se *supun la obiect* şi ale căror tipuri sînt consecvente. Tocmai supunerea la obiect e aceea care determină variaţia imaginilor aceluiaşi personagiu, pentru că personagiul în adevăr *evoluează,* e mereu altul, se schimbă el însuşi din cauza timpului şi a împrejurărilor, şi ele schimbătoare. Un scriitor, care şi-ar ţine personagiul identic, nu s-ar supune la obiect, n-ar lua act de necontenita schimbare a oricărui om în timp şi în împrejurări" [19]. Este evident că Ibrăileanu dă aici mai ales un sens particular ideii de „supunere la obiect", ca procedeu de creaţie preponderent în literatura realistă. De reţinut, în chip deosebit din observaţiile teoreticianului român, este sublinierea mobilităţii imaginilor pe care le generează „supunerea la obiect".

„Supunerea" subiectivităţii creatoare faţă de o realitate exterioară operei pe cale de a se naşte este însă un adevăr de o valoare *principială* cu mult mai amplă decît intensitatea particulară a acestui adevăr — pînă la a constitui un procedeu de creaţie — în realism. Este o chestiune ce ţine nemijlocit de însăşi structura proceselor creatoare în artă. Fireşte, „supunerea" subiectivităţii creatoare la obiect nu constituie o apropiere în genul unei suprapuneri, cît mai degrabă „o paralelă neeucli- diană" -°, cum spune Arnold Gehlen, într-un alt context problematic. Este vorba, în fond, în procesul de creaţie artistică, de un *primat* al *intensităţii* subiectivităţii creatoare. Desigur, exprimată doar la acest nivel, ideea ne apare suficient de simplă, fără dificultăţi, comportînd o anume alură de raţionalitate didactică, utilă, dar nu şi suficientă ca rigoare ştiinţifică. Complexitatea derutantă a problemei capătă relief din clipa în care se încearcă explicarea mecanismelor interne ale subiectivităţii creatoare, în acest sens, veghea tensională a conştiinţei artistului parcurge drumul unei complicate spirale şi tocmai „secretele" acestei spirale le-a explicat Lukâcs, din perspectiva artei ca formă a conştiinţei de sine, într-o teorie monumentală. „Subiectul particular al artistului — în vederea transformării subiectivităţii sale — trebuie să se arunce *ă corps perdu* în procesul creaţiei. Reuşita acestuia — presupunînd talentul — depinde tocmai de faptul dacă, şi în ce măsură, artistul este capabil nu numai de a şterge din el ceea ce e numai particular şi de a găsi şi desluşi în sine însuşi nivelul generic, ci, mai curînd, de a-I face pe acesta accesibil trăirii ca esenţă tocmai a personalităţii sale, ca centru organizator al relaţiilor ei cu lumea, cu istoria, cu momentul dat din procesul de dezvoltare a omenirii şi cu perspectiva ei de mişcare — şi, anume, tocmai ca expresia cea mai adîncă a reflectării lumii însăşi"[21]. în procesul de creaţie artistică, subiectivitatea artistului asaltează realitatea exterioară sieşi (materială sau spirituală), părînd că se pierde în obiect şi realizînd acea „impersonalitate" a creatorului, pe care o pusese în relief şi Titu Maiorescu, chiar dacă nu la nivelul complexităţilor teoretice de astăzi. Această „impersonalitate" a aderării subiectivităţii artistului la obiect (realitatea lumii) nu este însă punctul *terminus,* ci doar deschiderea maximă a unui punct *de pornire,* a unei iniţiative germinale. Aderînd la realitate, subiectivitatea artistului va face din nou un salt spre sine însăşi, dar pe o spirală *îmbogăţită cu rezonanţe în plus,* cu noi iradiaţii. Cu alte cuvinte, primatul intensităţii subiective a artistului se păstrează *ca un fond. generic,* în perspectiva căruia sporul creator propriu-zis se realizează ca o permanentă capacitate de *a depăşi,* prin îmbogăţire *evocativă,* punctul de contact între subiectiv şi obiectiv.

Primatul intensităţii subiective, ca un fond generic, este o necesitate a creaţiei şi nu o deviere subiectivistă. Această intensitate devine deosebit de *activă,* intră în funcţiune, cu atît mai mult cu cît structurarea concretă a imaginilor oferă adeseori nu numai un teren întru totul dinainte prevăzut, ci şi jocul incitator al imprevizibilului, al entropiei care punctează cu o luminiscenţă proprie subiectivitatea artistului. întocmai ca şiMikel Dufrenne, Etienne Souriau observă că dacă artistul ar cunoaşte anticipat traiectul elanului său creator, el n-ar mai avea nevoie să creeze pentru că opera sa ar fi deja un fapt: artistul n-ar face altceva decît să-şi copieze propriul vis[22]. Fireşte, să nu desprindem de aici concluzia că entropia proceselor de creaţie artistică este

[19] G. Ibrăileanu, *Studii literare,* Bucureşti, Edit˙. tineretului, 1968, p. 77.

20 Arnold Gelilcn, *Imagini ale timpului*, Bucureşti, Edit. Meridiane, 1974, p. 22.

[21] Georg Lukâcs, *Estetica,* voi. I, Bucureşti, Edit. Meridiane, 1972, p. *515.*

[aa] Etienne Souriau, comunicarea citată.

absolută şi că fără ea orice posibilitate de creaţie ar deveni un nonsens. Intensitatea subiectivităţii creatoare nu este pur şi simplu nn labirint al surprizelor, ci ea evoluează, totuşi, în consensul unor repere orientative pe care le-au conturat conştiinţa artistului, integralitatea viziunii sale, umanismul idealităţii sale. în lipsa oricăror repere ideal-oricntativc ale conştiinţei artistului în procesul de creare a unei opere şi entropia s-ar transforma pînă la urmă în haos, într-un bruiaj aproape cu neputinţă de stăpînit. Unele *din* orientările efemere de ultimă oră, ale artei informale din Occident, mizează tocmai pe o entropie absolută în creaţie înţelegînd-o haotic şi zgomotos. Este necesar să considerăm problema într-un mod cît mai prudent şi nuanţat: nici să se exalte previzibili- tatea totală în dinamica subiectivităţii creatoare, dar nici să nu fie apreciate elementele entropice drept un „acccident fatal'' sau, la extrema cealaltă, să nu fie ridicate la rang de suveranitate absolută.

Cît de intensă este subiectivitatea creatorului modern dc artă, a artistului zilelor noastre, se poate constata — între altele — şi din tendinţa, ce se observă mai ales în literatură, de a „transfera" o parte din cîmpul acestei subiectivităţi, prin variate procedee de disimulare, unor personaje ce se confesează nesfîrşit, la persoana întîia. Există însă în această privinţă şi un risc: cel al unor sofisticări gratuite ale trăirilor, pu- nînd sub semnul artificialităţii atît procesele de creaţie ale artistului, aşa cum simţim cîteodată că se întîmplă în contextul fenomenelor artei contemporane, cît şi imaginile concrete pe care Ie plăsmuieşte.

Autonomia subiectivităţii creatoare nu înseamnă autarhie insondabilă, ci constituie o *relaţie* de un tip deosebit, prin care conştiinţa artistului, aderînd la obiectivitatea lumii, o *depăşeşte* spre a-şi realiza pe o treaptă superioară propria-i tensiune umană şi umanizatoare. Prin natura lor, procesele artistice creatoare posedă *virtutea dubletului:* conştiinţa artistului şade cu faţa, *concomitent*, întoarsă spre lume şi spre sine însăşi, cu o veghe specială a deschiderilor spre primatul tensional al subiectivităţii. Încît, teza deosebirilor între personalitatea umană şi personalitatea creatoare a artistului — relativ frecventă în teoria estetică din secolul nostru — absolutizată într-o parte sau alta, poate duce la o falsificare a naturii proceselor creatoare. Mihail Dragomirescu, în *Ştiinţa literaturii* (voi. 1) şi apoi în *întegralismul,* a formulat distincţii valabile între „personalitatea omenească" şi „personalitatea artistică”. într-adevăr, nu poate fi pus semnul identităţii absolute între ceea ce constituie, în personalitatea artistului, omul obişnuit şi flacăra ei demiurgică. Dar nici nu poate fi considerată îndreptăţită exaltarea subiectivităţii creatoare, ca şi cum aceasta s-ar aşeza cu spatele spre dimensiunea obişnuit omenească a artistului. Artistul care-şi ignoră experienţa comună de viaţă, trepidaţia lui de om obişnuit, închipuindu-şi — cum se mai întîmplă — că virtutea lui creativă n-ar trebui să împrumute nimic din „personalitatea-i omenească”, este pîndit, pînă la urmă, de pericolul unor imagini, pretenţioase poate, dar fade şi sterile. Încît, dacă Croce avea dreptate să facă distincţia pe care o făcuse şi Dragomirescu, nu este întru totul riguroasă iritarea sa atunci cînd observă că „este comună şi vulgară acuzaţia de nesinceritate adusă poeţilor, sprijinită pe contrastul dintre sentimentele pe care le-au cîntat în poezii şi acelea pe care le-au nutrit practic si care au dat naştere acţiunilor lor” =».

Teoria estetică din cea de-a doua jumătate a secolului XX despre natura proceselor creatoare în artă şi-a adăugat un aspect inedit : problema virtuţilor „creative” ale maşinilor de calcul. Nu ne propunem să analizăm amplu această chestiune controversată, ce ar comporta o abordare tehnică specială. Amintim doar cîteva opinii, pentru a le corela apoi cu problema virtuţilor creative ale artistului, ca fiinţă umană. Solomon Marcus, de pildă, în monografia sa *Poetica matematică*, operă românească de un veritabil prestigiu mondial, apreciază că „dezlănţuirea combinatorie a calculatorului electronic are, printre efectele sale, şi crearea unui număr foarte mare de contexte, a căror acţiune cu greu poate fi evaluată pe o cale deterministă. Această incapacitate de evaluare este generatoare de inefabil. Nu se poate nega că, într-o anumită măsură, inefabilul nu-i decît numele discret şi eufemistic al ignoranţei. Calculatorul electronic îndeplineşte o funcţie explicativă în raport cu creaţia literară, dar în acelaşi timp el este generator de inefabil poetic, deoarece numărul contextelor pe care le generează prin activitatea sa combinatorie este de

-:1 Benedetto Croce, *Poezia,* Bucureşti, Edit. Univers, 1972, p. 15-1.

un ordin dc mărime net: superior faţă de numărul elementelor supuse combinărilor" [24]. Fireşte, este un fapt demn de toată atenţia „dezlănţuirea combinatorie" a calculatorului, capabil să producă mai multe contexte decît numărul elementelor supuse combinărilor. Rezultate interesante, surprinzătoare, au fost obţinute în muzică, poezie, dar mai cu seamă în design şi grafică publicitară. Dar această „dezlănţuire", generatoare de „surplusuri", este ea o procesualitate veritabil creatoare, în sensul creativităţii artistului, ca fiinţă umană? Să nu uităm că oricît de intensă ar fi generarea de „surplusuri" din partea calculatorului, maşina trebuie să aibă ca *start* obligatoriu *intervenţia umană* pentru a introduce un anumit număr de combinări. Cu alte cuvinte, fără acest iniţial impuls *uman,* fără acest „bobîrnac" *de principiu* nici „surplusul" inefabil al maşinii n-ar fi posibil. în această situaţie, creativitatea maşinii este de ordin secund, atîta vreme cît ea *depinde principial* de un impuls uman iniţial. Spre deosebire de calculatorul electronic, natura virtuţilor creative ale artistului — *umanitatea* acestora, deci — rezidă, între altele, în faptul că acestea *îşi sînt suficiente lor inşile,* în sensul că nu trebuie să le premeargă în chip obligatoriu impulsul de alt ordin. Cu alte cuvinte, creativitatea artistului este *primordială* şi nu secundă, primordialitate asigurată tocmai de calitatea de fiinţă umană a artistului. Mai prudentă şi mai adecvată ni se pare opinia — ce a început să cîştige teren după oarecare temperare a unui entuziasm zgomotos în faţa „dezlănţurilor artistice" ale calculatorului electronic — care apreciază maşina drept un intermediar, un instrument *ajutător* între artist şi operă şi nu pur şi simplu un creator în sensul clasic al cuvîntului. în cadrul contribuţiilor estetice româneşti actuale, Victor Ernest Maşek, de pildă, făcînd o sinteză [25] a principalelor ipostaze privind „arta" computerelor consemnează următoarele planuri: maşina ca *auxiliar,* ca *prelungitor* al inteligenţei omului în procesul de creaţie; maşina „creator" independent, omul programator fiind răspunzător doar pentru algoritm; utilizarea computerului în ipostaza de „critic automat" etc. Pe drept cuvînt însă, autorul tinde să demonstreze că, indiferent de ipostaza în care se află computerul — deci şi în cazul „dezlănţuirilor lui combinatorii", cînd omul nu poate cunoaşte dintru început operele ce vor rezulta din maşină —, maşinile de calcul, cu oricîte pretenţii creative, nu depăşesc, totuşi, marginea unui *ajutător* al artistului. Acea „stare de graţie" — la care ne-am mai referit din diverse perspective — îi este proprie *numai* artistului, pentru că implică şansa *umanităţii* lui, cu tot ceea ce conţine această calitate ca zbucium, bucurie, ardoare, incertitudine, asigurînd pînă la urmă veritabilul act de creaţie.

[24] Solomon Marcus, *Poetica matematică,* Bucureşti, Edit. Academiei, 1070, p. 51 — 52.

[25] Victor Ernest Maşek, *Artă şi matematică* (vezi cap. TTI), Bucureşti, Edit. politică, 1972.

2. *Aptitudine — talent— geniu*

Nativ şi formativ în structurarea talentului

Creaţia artistică veritabilă, pentru a-şi realiza propria-i natură, presupune o individualitate cu talent sau — de la caz la caz — geniul. Ue fapt, expresia „individualitate cu talent" este aproape o tautologie, pentru că în artă una fără cealaltă se transformă în nonsens. O „individualitate” artistică fără talent se află în imposibilitate de a se constitui, fiindcă-i lipseşte oxigenul propriu, condiţia *sine qua non.* Ori de cîte ori artiştii s-au referit într-un fel sau altul la creaţie şi la natura ei, obsesia lor de prim-plan a fost mai totdeauna — pe bună dreptate — necesitatea consubstanţială a talentului.

1. L. Caragiale observa că „condiţia esenţială a operei de artă este insuflarea pe care nu i-o poate da decît talentul. Fie de orice şcoală, de orice gen, de orice dimensiune şi proporţie, aibă tendinţă sau nu, urmărească sau nu vreo teză — dacă e insuflată de un talent, opera va fi şi va trăi, puţin importă cît: o clipă, un veac, ori mai multe” [L]. Există, desigur, în aceste aprecieri şi riscul unor exagerări dacă luăm în consideraţie faptul că nu poate fi ignorată nici „tendinţa” operei de artă şi nici dacă durabilitatea ei este mai mare decît o „clipă”. De reţinut însă, din observaţiile lui Caragiale, este conştiinţa gravă a necesităţii prezenţei talentului în creaţia artistică. Nici „starea de graţie”, nici „energia” proceselor creatoare în artă nu ar putea căpăta acel nimb specific, care să se finalizeze în cele din urmă în imagini autentice, dacă n-ar fi generate, în fond, de veşnica dina- micitate a talentului. Mai mult decît în oricare domeniu al activităţii umane, în artă talentul şi geniul constituie *natura naturans* a creaţiei.

[1] I. L. Caragiale, *Despre literatură,* Bucureşti, E.S.P.L.A., 1956, p. 13-1.

De fapt — cum vom vedea — încă Im. Kant formulase opinia unei legături directe între ideea de natură şi aceea de geniu, pentru a putea sugera esenţa acestuia din urmă şi forţa lui irezistibilă.

Un talent artistic se poate, fireşte, dezvolta, perfecţiona, îşi poate fortifica structurile sale. Este, cu alte cuvinte, *formativ.* în această privinţă munca, efortul omenesc spre auto- perfecţionare, conştiinţa neîncetatei şlefuiri a propriei înzestrări sînt tot atît de necesare ca în oricare domeniu al activităţii omeneşti. Mai mult încă, a devenit un loc comun adevărul că artiştilor interpreţi — violoniştii, pianiştii, balerinii etc. — pentru a-şi putea menţine talentul „în formă”, pentru a-i putea asigura un statut regenerator, li se impune o maximă rigoare a unei continue munci de specialitate, o disciplină a efortului ce refuză boema prelungită şi dezordonată. Nu sînt puţini nici scriitorii, pictorii care mărturisesc cu diverse prilejuri că, pentru a-şi „face mîna”, scriu sau desenează zilnic, chiar dacă această disciplină internă a muncii nu este determinată de nevoi imediate ale unei opere în plin proces de creaţie. în fond, este vorba dc o continuă activitate de „întreţinere” a talentului, de o antrenare interioară a tensiunilor şi resurselor lui, dc evitarea deliberată, activă, constructivă, a unei căderi în mortificare.

Numai că în domeniul creaţiei artistice, formativitatea talentului nu este niciodată itna exclusiv dobîndită, ci şi *înnăscută.* Formativi- tatea talentului se poate ridica pe o treaptă oricît dc înaltă, dar nu în lipsa totală a unor germeni înnăscuţi. Nerecunoaşterea unor impulsuri înnăscute ale talentului riscă împingerea înţelegerii talentului artistic pe o pistă falsă, derizorie.

Talentul se exprimă şi se realizează p? un fond referenţial al aptitudinilor. înclinarea specială de a desena, a compune, a interpreta la un anume instrument etc. pune în relief o virtute deosebitoare a unui individ, constituind un *prim-plan* al ipostazei lui de fiinţă umană creatoare. Mai ales în artă, o anume aptitudine *şlefuieşte* personalitatea umană într-o anume direcţie, impulsionînd spre un plus de auto- perfecţionare şi realizare umană, cu un relief special, deosebitor. Aptitudinea este, într-adevăr, o însuşire.psihică *diferenţială,* cu disponibilităţi de a contura o individualitate în direcţia obţinerii unor rezultate superioare

în diverse activităţi. Fireşte, aptitudinea nu este o simplă sumă de cunoştinţe, deprinderi, priceperi, ci un corolar calitativ mai înalt, ce implică cu necesitate o tensiune spirituală prelungită. Dar simpla aptitudine nu înseamnă încă talent. Tocmai pentru că talentul se exprimă şi se realizează pe un fond referenţial al aptitudinilor, el şi este adeseori confundat cu acestea din urmă. în creaţia artistică ~ mai accentuat decît în alte domenii — talentul presupune, însă, un complex de aptitudini astfel structurat, capabil să genereze o înaltă *expresivii ai e originală,* încărcată de semnificaţii. Iradiaţia spiritual-umană a talentului este cu mult mai puternică decît aceea a aptitudinilor, pentru că forţa lui *creatoare* este *calitativ* şi nu doar cantitativ mai intensă. în artă, aptitudinea fără talent, oricît ar fi aceasta de autentică, nu trece pînă la urmă, în ceea ce priveşte posibilităţile sale de exprimare şi realizare, de pragul unui lăudabil meşteşug.

Este foarte adevărat că talentul artistic iese la suprafaţă, se relevă, se dezlănţuie, conştientinzîndu-se ca atare, în împrejurări de viaţă adecvate să-i pună „în funcţiune". Unghiul de înclinaţie al unui talent artistic este adesea influenţat de dinamica existenţei umane, mărind sau micşorînd şansele de originalitate *in nuce.* Caracterul naţional al variatelor opere de artă este determinat nu numai de faptul că acestea exprimă un corpus de trăsături caracteristice ale vieţii poporului respectiv, ci şi pentru că talentele creatoare ce stau la baza respectivelor opere s-au structurat într-un anume mediu uman şi natural. Simţim din galeria florilor lui Luchian, din inflexiunile melodice ale compoziţiilor lui Enescu, din stilizările supreme ale sculpturilor lui Brîncuşi, din ritmul tensional, de densitate nespectaculoasă al prozei lui Marin Preda — şi exemplele ar putea fi continuate în felul acesta — că talentul respectivilor creatori *s-a impregnat în chip funciar,* de echilibrul pastelat al naturii din ţara noastră, de expresivitatea melodică şi stilistică a foclorului românesc, de profunzimea spirituală şi complexitatea autentică a omului din popor. Asupra lui Brân- cuşi, de pildă, influenţa de ansamblu a vieţii ţărăneşti din satul românesc cu simplicitatea-i originară, cu echilibrul ei stilistic, a avut o influenţă covîrşitoare, pînă într-atît încît, în plin mediu parizian, artistul a simţit nevoia unei reconstituiri materiale „casnice" a mediului primordial în care a trăit. Nevoia aceasta de reconstituire nu era un capriciu, ci o exigenţă a talentului însuşi, dornic să se exprime pe fondul aceluiaşi mediu în care el şi-a structurat resursele. încă o dată, nu este vorba de a conchide că talentul însuşi este simplul efect al unui anumit mediu, negînd virtutea lui înnăscută, dar relaţiile intime dintre talent şi un anume mediu uman şi natural sînt de o însemnătate cu neputinţă de ignorat.

Geniul şi umanizarea interpretărilor sale

Mai ales în domeniul artei, pregnanţa individualităţilor creatoare se afirmă nu numai în perspectiva talentului, ci şi în aceea a geniului. De fapt, ca şi în planul creaţiei artistice ca atare, în plan conceptual, ideea de talent s-a conturat şi a evoluat concomitent cu aceea de geniu. La originea amîndurora stă conceptul de *ingenium.* Dar, la rîndul său, acest concept are în spate alte componente variate. Oricum însă, ideea de geniu ne trimite pînă la cărturarii antichităţii, care s-au străduit să descifreze acea forţă „misterioasă" a marilor creatori. Conceptul de *ingenium* ca atare se pare că s-a conturat abia în secolul al X\T-lea, însă iniţial „cuvîntul desemna un demon sau o fiinţă demoniacă asemeni vocii lăuntrice a lui Socrate" [20]. Credinţa rudimentară în dublarea fiinţei umane de către una „demoniacă", atenuîndu-se treptat şi lăsînd loc unor interpretări mai nuanţate, s-a conturat ideea de *ingenium,* ce însemna — într-o anumită măsură — din nou o întoarcere la izvoarele antichităţii, în sensul că această idee era asimilată cu teoria platonică a inspiraţiei. Unii autori — Croce, de pildă — consideră că la *ingenium* s-a ajuns prin influenţa retoricii. Fie că la *ingenium* s-a ajuns prin influenţa retoricii, fie prin- tr-o asimilare cu teoria platonică a inspiraţiei, conceptul se referea la un patos special, la o tensiune devoratoare şi tocmai de aceea interpretată pînă la un moment ca „demoniacă", în anumite momente, ideea de geniu a fost utilizată în sens iraţionalist şi mistic (în Anglia mai ales), ca oponent al clasicismului şi raţionalismului unor reguli estetice.

Definirea şi caracterizarea geniului au fost întreprinse — mai ales din secolul al XVIII-lea — printr-o raportare la talent ca o primă treap-

[2] K. E. Gilbcrt, II, Kuhn, *Istoria esteticii*, *ed. cit.,* p. 305.

tă, ca un punct de reper mai accesibil întrucâtva explicaţiilor şi înţelegerii. Voltaire, de pildă, consideră că geniul nu este altceva decît talentul într-un grad superior al manifestării lui, interpretare ce a căpătat, apoi, o amplă frecvenţă, extinsă pînă în zilele noastre. Didc- rot considera geniul ca o forţă a imaginaţiei, ca o imensă intensitate a spiritului revenind la noţiunile tradiţionale ale entuziasmului şi inspiraţiei, accentuîndu-le — pe fondul unor progrese ale cunoaşterii, datorate raţionalismului — *natura umană.*

Prin nuanţele interpretării lui Im. Kant, ideea de geniu dobîndea un nou accent calitativ. Este adevărat că, întocmai cum procedase Voltaire, şi Kant defineşte geniul prin talent, într-un anumit sens, invocarea talentului va constitui un permanent punct de reazim, un pilon referenţial în încercările de a surprinde structura specifică a geniului. Kant venea, totuşi, cu o viziune nouă asupra structurii geniului, ce conferea acestuia o independenţă proprie. ,,*Geniul* este talentul (darul naturii) care prescrie reguli artei. Întrucît talentul însuşi, ca facultate productivă înnăscută a artistului, aparţine naturii, am putea spune că *geniul* este dispoziţia înnăscută a sufletului *(ingenium)* prin care natura prescrie reguli artei. Indiferent de natura acestei definiţii, fie că este arbitrară, fie că este adecvată conceptului pe care obişnuim să-i asociem cuvîntului *geniu* (...) putem dovedi de pe acum că, potrivit sensului atribuit aici termenului, artele frumoase trebuie considerate în mod necesar ca arte ale *geniului"* [3]. Teoria lui Kant asupra geniului elimina obscuritatea forţelor „demoniace", asociind geniul într-un chip mai adecvat cu ceea ce înseamnă puterea firească a „naturii". Cînd Kant caracteriza geniul drept talentul „prin care natura dă artei regula", se conturau cel puţin două precizări fundamentale: *a)* laicizarea substanţială a conceptului, „naturalizarea" lui, şi *b)* antinormativismul „regulilor" în artă. Cum „natura" invocată de filozof în acest context este „natura în subiect (şi prin acordul facultăţilor spiritului)", este vorba mai degrabă de astfel de „reguli" *în sensul imanenţelor specific estetice.* A nu preciza acest înţeles pe care îl are conceptul de „reguli" în artă, în teoria kantiană a geniului, ar însemna să ne oprim neputincioşi în faţa unor enunţuri ce par contradicţii ireductibile. Pentru că, după ce a definit geniul drept talentul „prin care natura dă artei regula", foarte curînd formula este întoarsă aproape pe dos, Kant considerînd geniul drept ,,*talentul de a produce* fără o regulă determinată, şi nu o predispoziţie a abilităţii pentru ceea ce poate fi învăţat după o regulă. Astfel, prima însuşire a geniului trebui să fie originalitatea" [4]. Aşadar este vorba de un astfel de înţeles al „naturii" şi „regulilor" în artă, care nu arc a face cu dexteritatea învăţării şi impunerii unor reguli, ci de un cu totul alt sens — ca necesitate spirituală intrinsecă, de o calitate specifică şi foarte puternică. Aşa se şi explică faptul că, pînă la un punct, geniul este echivalent, în interpretarea kantiană, cu însăşi specificitatea artei.

Procesul de atenuare a unei uimiri exaltate, uşor obscure, în faţa misterioasei forţe demiurgice a geniului şi examinarea mai lucidă, mai calmă a acestei forţe — proces evident la Kant — continuă cu noi elemente. Jean Paul Friedrich Richter a elaborat o teorie a geniului în sensul afirmării unui *homo maxime homo,* idee al cărei prestigiu s-a păstrat pînă astăzi, tocmai pentru că ea oferea, poate pentru prima oară foarte clar, o *umanizare radicală* a interpretării calităţilor demiurgice proprii geniului, în *Vorschule der Ästhetik,* Jean Paul Fr. Richter scria: „Geniul se deosebeşte numai prin aceea că în el universul energiilor şi caracterelor omeneşti se află revelat ca un altorelief în bătaia soarelui, în vreme ce la ceilalţi imaginea e adumbrită şi corespunde propriei lui lumi ca un basorelief"[5]. Relieful excepţional al geniului începe să fie explicat tot mai decis ca o *maximalimre* umană, părăsindu-se explicaţiile obscurizante. în această direcţie se înscrie şi interpretarea dată de Hegel talentului şi geniului. Hegel sublinia: „trebuie să reţinem ca esenţial doar faptul că, deşi talentul şi geniul artistului conţin în ele un moment natural, acesta are nevoie totuşi să fie cultivat în esenţă prin cugetare, prin reflexie asupra producţiei sale, precum are nevoie şi de exerciţiu şi de îndemînare în producere. Pentru că, fără îndoială, o latură principială a acestei producţii constă în muncă exterioară, întrucît opera de artă are o latură pur tehnică, ce se extinde pînă în sfera meşteşugărească; acesta este cazul, cel mai mult în arhitectură şi scuip-

[3] Immanuel Kant, *Critica facultăţii de judecare*, Bucureşti, Edit. ştiinţifică şi enciclopedică, 1981, p. 202.

[4] *Ibidem,* p. 202.

[5] Jean Paul Friedrich Richter, *Voyachyle der* /ìs* *thctik,* ed. 1, 1804, § 56, p. 243,

tură, mai puţin în pictură şi muzică, cel mai puţin în poezie. Aici, pentru a cîştiga dexteritate, nu ajută nici o inspiraţie, ci numai reflexia, sîrguinţa şi exerciţiul. Artistul are însă nevoie de o astfel de dexteritate spre a putea stăpîni materialul exterior şi a nu fi împicdicat de asprimea acestuia" [e]. Am citat *in extenso* din Hegel pentru că observaţiile sale, lipsite de echivoc, prezintă un interes deosebit atît în raport cu teoria estetică a geniului în sens kantian, cît şi faţă de interpretări moderne ale epocii noastre, prcfigurînd unele elemente ale acestora. Faţă de interpretarea kantiană, cea a lui Hegel se află undeva la mijloc, încer- cînd să concilieze datul natural al talentului şi geniului cu efortul de dobîndire a unei dexterităţi necesare într-o serie de operaţii ale procesului creator de artă. Să ne amintim că Im. Kant exclusese posibilitatea învăţării unor reguli în perspectiva creatoare a geniului. Hegel însă, cum se vede, insistă cu îndrăzneală asupra necesităţii trudei meşteşugului în artă, de care nici talentul şi nici geniul nu se pot lipsi, cu toată înzestrarea lor de la natură. Se află aici un început de „desacralizare" a forţei demiurgice a geniului şi tocmai prin această deromantizare timpurie interpretarea lui Hegel se apropie mult ele teoria contemporană a geniului, asupra căreia vom avea prilejul să revenim. Am spus „deromantizare timpurie'', pentru că, într-adevăr, romantismul a dat o nouă strălucire şi pondere ideii de geniu, dar revenind întrucît va la un ton sentimental, tulburător poate, însă mai puţin clar şi chiar mai puţin riguros decît operaseră luciditatea lui Kant şi Hegel.

în general vorbind, au fost frecvente în istoria esteticii teoriile care au încercat să explice geniul în creaţia de artă ca diferenţieri de grad în raport cu talentul. Făcînd o comparaţie, am spune că s-a procedat în această privinţă într-un mod asemănător cu diferenţierea frumosului artistic de cel natural sau cu diferenţierea lui faţă de alte categorii estetice, pe baza unor deosebiri exclusiv graduale, in- troducînd, într-un anumit sens, un criteriu cantitativ şi mai puţin calitativ. Şi în estetica românească sînt prezente interpretări de această natură, încă de la sfîrşitul secolului trecut, simţindu-se însă, în această privinţă, o anumită depăşire a influenţelor esteticii tradiţionale, prin abordarea unui cvoluţio- nism scientist, prezent în mai toată cultura europeană din ultimele decenii ale secolului al XlX-lea. Constantin Leonardescu, dc pildă, sublinia că „geniul nu cuprinde în sine nimic misterios (...) Putem astăzi, destul de bine să ne dăm seama de cauzele delirului profetic, ca şi de toate bachanalele celor vechi. Geniul este o *evoluţie* a forţei vitale socializate, care are formele sale diverse din ce în ce superioare, ce se explică prin legile şi condiţiile psihologice. FI reprezintă o *superioritate graduală,* iar nu de natură; şi, gradul poate varia într-un mod considerabil după mediul fizic şi social, după educaţie, în fine, după ereditate" [7]. Aici, Leonardescu raportează geniul nu la talent, ci ca o „superioritate graduală" faţă de capacitatea umană în general. Şi chiar dacă explicaţia dată este într-o măsură simplificatoare, deoarece tinde să ignore înzestrarea naturală a geniului, oricum însă ea se înscrie în perspectiva interpretărilor *umanizatoare* ale virtuţilor demiurgice proprii geniului. Mai tîrziu, în estetica românească interbelică, o interpretare a superiorităţii graduale a geniului faţă de talent a dat-o şi Mihail Dragomirescu. El considera că dacă operele de talent „obiectivează numai în parte sufletul", genialitatea creatoare „obiectivează întreg sufletul" [8]. Totuşi, un important element nou, ce depăşea parţial explicaţia „graduală", intervenea în teoria lui Dragomirescu, atunci cînd preciza că virtutea creatoare a geniului dă naştere capodoperelor, care reprezintă „lumea psiho-fizică" — *calitate* spirituală eminamente originală.

Un plus de atenţie se cuvine acordat acelor interpretări ce s-au străduit să contureze coordonatele geniului în raport cu talentul şi după *alte* criterii decît cele exclusiv graduale. în această privinţă, estetica românească dispune, prin Tudor Vianu, de interpretări cu nimic mai prejos decît cele de nivel european. „Simpla gradualitate nu mi se pare însă a explica toate deosebirile dintre talent şi geniu. Evident, geniul reprezentînd cazul excesiv al unor însuşiri curente, talentul nu se poate găsi decît pe linia acestei creşteri. Dar stabilirea

[0] G. W. E. Hegel, *Prelegeri de esUtică,* Edit. Academiei, voi, I? Bucureşti, 1966, p, 32 — 33,

[7] Constantin Leouardesou, *Principii dc filosofia literaturii si a artei,* laşi, Edit. Tipografici Xationale, 1898, p. 376---377.

[8] Mihail Dragonnrcscu. *lutegralismul,* Bucureşti, Edit. Institutului de Literatură, 1929, p. 44 — 45.